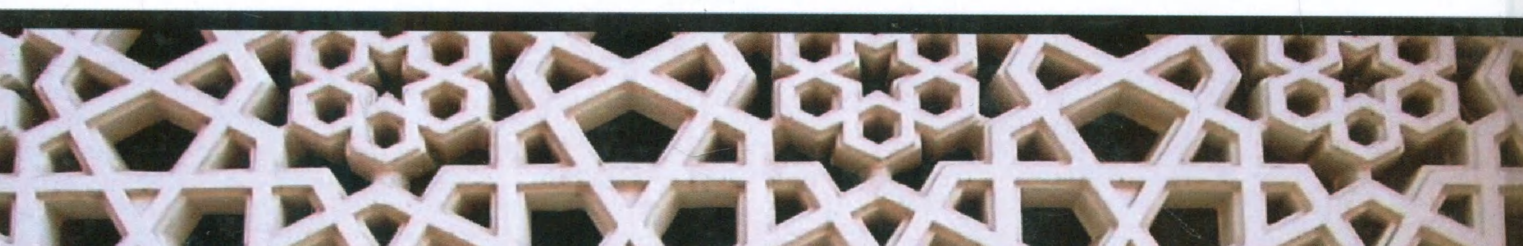
هارون مجيد

الجمال الصوتي للإيقاع الشعري

تائية الشنفرى أنموذجاً



AlphaDoc

بسم الله الرحمن الرحيم

الجمال الصوتي

للإيقـاع الشعـري

تائيّة الشنفري – أنموذجاً –

الجمال الصوتي

للإيقــــاع الشعـــــري

تائيّة الشنفري – أنموذجاً –

الأستاذ

هـارون مجيـد

2014

AlphaDoc

Edition, Distribution

رقم التصنيف : 410

المؤلف : هارون مجيد

عنوان الكتاب : الجمال الصوتي للإيقاع الشعري/ تائيّة الشنفري- أنموذجاً

رقم الايداع : 2013-5927

الواصفات : الصوتيات /اللغويات / الإيقاع / البلاغة/ الأدب العربي/

بيانات الناشر : قسنطينة – الجزائر – ألفا للوثائق

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه و لا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

(ردمك) : 978-9931-484-02-8

الطبعة الأولى

2014

AlphaDoc

Edition, Distribution

ألفا للوثائق

استيراد وتوزيع الكتب

36. مكرر نهج سايغي أحمد س م ك قسنطينة الجزائر

الهاتف : 15 55 62 31 213+

الفاكس : 93 95 62 31 213+

النقال : 34 64 90 770 213+

البريد الإلكتروني: alphadocumentation@hotmail.com

الإهـــداء

إلــــــى:

* اللّذين ربّياني صغيرا، ووفّرا لي كل سبل طلب العلم وسهرا عليّ، والديّ الغاليّين. الأم الحنونة شفاها الله لنا جميعا، والأب الجامع بين التواضع وعزّة النفس حفظهما الله ورضي عنهما ورضّاهما عنّي.

* الزّوجة الكريمة الّتي عاشت معي مرحلة بحثي وكل الإخوة والأخوات.

* كل ساع لخدمة اللّسان العربي والبحث العلمي.

لهؤلاء وأولئك أهدي ثمرة جهدي المتواضع

المحتويات

تقديـــم

لعلّ ما هو ثابت في الطبيعة الإنسانية ميلها الفطري للانفعال بالمؤثرات الإيقاعية الكامنة في البيئة والمجتمع،وكلما نظرنا من حولنا قفزت إلى وعينا الأدبي الفني آيات للجمال وآثار للحسن والبهاء متشكلة ومترتبة تشكيلا طبيعيا، فتنساب الكلمات الرّنانة من لدن من يعشق هذا الجمال لتومئ بتأثره بما حوله وسبيله وملاذه ليعبر عن تلك اللّمسات الأخاذة هو- **اللّغة** – هذا السّديم الّذي كلّما تفنّن المبدع في توظيفه كان لائطا بالقلوب والأسماع.

فاللّغة تتفجر بكل ما فيها من معان ودلالات نحوية وبلاغية وإيقاعات موسيقية وصوتية لتتبجس منها عيونٌ تروي المكتبة الأدبية العربية. فهي "المترجم لما في ضمائرنا من معان"[(1)].

وأظنّ أنّ النّص هو الحضن الدّافئ الّذي تترعرع فيه هذه اللّغة بكل عناصرها التناغمية. فهي تشكله وتتشكل من خلاله إذ "لم تعد وسيلة نقل فحسب بل غدت وسيلة استبطان واكتشاف تثير المتلقي وتهزه من الأعماق. وتغمره بإيحاءاتها وإيقاعاتها وتأسره بأصواتها"[(2)] فحياة اللّغة مرهونة بما حدد سابقاً إذ نرى "**د. عبد السّلام المسدي** يؤكد القضيّة قائلاً: على ما نعلمه من التّاريخ الموثوق به، يكتب للّسان العربي أن يعمر 17 قرنًا محتفظًا بمنظومته الصّوتية والصّرفية والنّحوية، فيطوّعها جميعًا ليواكب التّطور الحتمي"[(3)].

انطلاقا من هذا عمد الكثير من النّقاد والدّارسين إلى الحفر في جسدية النّص، فجعلوه شغلهم الشّاغل وكان تشريحهم له في كثير من المستويات الصّرفية والدّلالية

---

(1) مجلة العربي: أزمة العربية والتّعريب. مطابع الشروق. القاهرة: 2004 العدد: 545. ص14.

(2) أدونيس: مقدمة الشّعر العربي. ط3. دار العودة. بيروت: 1979. ص79.

(3) مجلة العربي: أزمة العربية والتّعريب. ص08.

والصّوتية..."فالنّص الأدبي مؤسسة حياتية أداته اللّغة"[1] وهنا يأخذنا الفضول لمعرفة مستوى الصّوت والإيقاع، وذلك لوجود نوع من التّجاذب بينهما. فأين يمكنهما الالتقاء إذًا؟ وللإجابة على هذا التّساؤل علينا أن نتعرف بادئ على دلالة كل منهما، حيث أنّهما قد يحملان في جعبتهما الكثير من المعاني، **فالصّوت** "يعد ظاهرة مهمة من ظواهر اللّغة، وعنصرا فعالا من عناصرها وهي بدونه جثّة هامدة، فاللّغة المكتوبة لا قيمة لها إذا لم تكن معروفة الأصوات"[2] فالألفاظ والكلمات تبث فيها الرّوح بعد أن تخرج من صمتها إلى صوت، إذ هو الّذي يكسب اللّغة قيمتها، ويضفي عليها رونقا خاصًا يخرجها من العدمية، ولماّ كان كذلك وبهذا القدر من الأهمية، أصبحت دراسة الأصوات علمًا مستقلاً بذاته، فلقد تطرّق إليه الدّارسون في كثير من المستويات وتحدّثوا عن صوت الإنسان وذبذباته ومخارجه... وعن الصوت في الطبيعة، كما نجد **د. أحمد عمر مختار** تحدث عن **الصّوت** وعلاقته **بالألوان** على نحو مقاربة **حامد هلال** "فقد اعتاد الإنسان بما وهبه الله من عقلية مميزة وذكاء وفطرة أن يصدر أصواتا للتعبير عما يدور في نفسه وما تمليه عليه رغباته الشّخصية والجماعية وما يحيط به من أجواء، وربما كانت تلك الأصوات الّتي أصدرها الإنسان في بدء وجوده التّاريخي تقليدا للأصوات الطّبيعية من حوله كخرير الماء، ونزيب الظّبي... إلى غير ذلك مما هو معروف في نشأة اللّغة الإنسانية الأولى"[3].

فملكة الحس تجعله يؤثرويتأثر بكلّ من حوله بعد أن يستحسن ويستهجن ما تطرب إليه النّفس، وما تنفر منه، وكان الأمر كذلك حتىّ مع أصوات اللّغة العربية فسمعها جدّ مهّم لإدراكها كون "السّمع سابق في نموه ونشأته وتطوره عن نمو

---

[1] د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشعري. ط1. دار الوفاء. الإسكندرية: 2002. ص15.

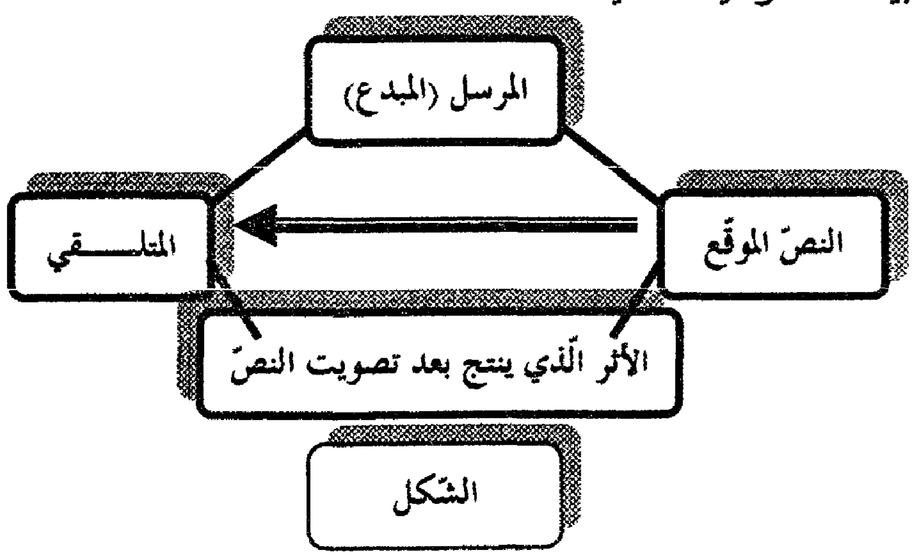
[2] د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ط3. مكتبة وهبية: 1416هـ- 1996م. ص07.

[3] د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص29.

الكلام والنّطق"[1]، فالأصل في الفهم والإفهام أن يعتمد على الوسيلة التي أشار إليها "**ابن خلدون** في مقدّمته حين قال: السّمع أبو الملكات اللّسانية"[2]. فعندما نسمع لغتنا نستصيغ حلاوة وطلاوة سحر الكلمات وهي منسابة رنانة لتصل إلى المسمع حاملة إيقاعًا خاصًا يترنّم ويشدو به أنّى يشاء" ويعتبر الوزن أو الإيقاع عنصرًا جوهريا في الصّوت الموسيقى، لأنّه يتيح للأذن أن تتوازن مع الاهتزازات الخارجية كتوازن الآلات بعضها مع بعض قبل البدء في العزف فإنّه يتيح لنا التنبؤ بالأصوات والتّهيؤ لها، إنّه عنصر معلوم في إحساسات سمعيّة مجهولة"[3].

والإيقاع عند **العربي عميش** متّصل أكثر بجانبي الإحساس والعاطفة. فهناك إيقاع يثير الحزن وآخر يثير الفرح والسّرور، وإيقاع يبعث الحماسة والحيوية أو الشّهامة حتّى أنّ **الجاحظ** تحدّث عن هذا الأثر العجيب للإيقاع وعبّر عنه بـ"**تأثير الأصوات**" فالإيقاع ينقل لنا الحالة النفسية للمتكلم.

وهذا ما تبينه لنا التّرسيمة التالية:



---

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ط3. مكتبة الأنجلو المصرية: 1999م. ص14.

(2) المرجع نفسه. ص16.

(3) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفنّ المعاصر. ت: د. سامي الـدروبي. ط1. دار اليقظـة العربيـة. القاهرة: 1948م. دمشق. ط2، 1965. ص69. ص70.

فعندما تتمخّض بنات الأفكار من لدن الكاتب لتستجبل عقدًا من الكلمات يزدان به جسد النّص، يأتي المتلقي ليكشف عن لبّه ووسطة عقده ونقش فصّه وعن ديدن كلّ كلمة فيه، مقلّبا في جرسها وإيقاعها. فيتأثر بمجرّد السّماع فيطرب أو يحزن.

"فالإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه فبين ضربات القلب انتظام وبين وحدات النّفس انتظام، وبين النّوم واليقظة انتظام وهكذا. وأحسب أن هذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقّعه في مدركاتنا ونستريح إذا وجدناه، ويصيبنا القلق إذا فقدناه"[1]، فعلينا ألا نتجاهله في حياتنا ولا ننأى عنه في نصوصنا والسّبيل الموصل إليه هو الصّوت، فكلّ كلمة في نصّها عاشقة لمكانها ولجرسها وإيقاعها أثناء تصويتها، وهكذا تكون نقطة الالتقاء بين الصّوت والإيقاع تأثيرا وتأثّرًا، فالصّوت يوصل لنا جرس الإيقاع، وذبذباته تطرب النّفس وتدغدغها بمجرد سماعها فإمّا يكون سرور وانتشاء، وإمّا عبوسٌ وتكدرٌ وازدراء.

---

(1) زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد. ط2. دار الشّروق. بيروت: 1983. ص22.

* ترسيمة توضّح الأثر الذي يحدثه الإيقاع بعد سماعه من قبل المتلقي.

المقدمة

إستهوتنا الدّراسات اللغوية الحديثة بكل ما تحمل انطلاقًا ممـا هـو قـديم، والمجال الّذي آثرنا الغوص فيه وكشف النقاب عنه هو مجال الصوتيات مـوجّهين عدساته للإيقاع، فممّا يلحظ على مستوى الصّوت والإيقـاع هـو تهافـت النقـاد والباحثين على دراستهما ومحاولة إضفاء مسحة جديدة عليهما، إذ تعدّدت القراءات في كليهما، وكان المرتكز حينئذ جسد النصّ كونه بؤرة كلّ قارئ. فممّا لا يسـتهان به أنّ هذه الدّراسات حاولت إخراج كلّ من الصّوت والإيقاع من مفهوميهما القديم، خاصّة الصّوت لما أولي له من اهتمام منقطع النظير قديمًا وحديثًا.

وما قد ننوّه إليه ها هنا هو العوامل المحفزة للصّوت اللّغوي عامّـة ومـدى تأثيرها بعد إسقاطها على جسد النصّ، فلا أحـد يسـتطيع أن ينكـر أنّ الدّراسـة الصوتية تنحو منحى جديدا من خلال التّغيرات التي طرأت عليها في كثيـر مـن المستويات والصّعد (تنظيرًا أو تطبيقًا)، فإزاء وضعية كهذه لم يكن لدينا من سـبيل سوى أن نطرق موضوعنا هذا محملين بإشكاليات ساقت نفسها إلينـا، وفرضـت علينا تداعيات الموضوع تناولها، وذلك لما في الدّرس الصوتي من إثارة وحيويـة بين **قديم** يظلّ البّنية الأولى **وجديد** يتألّق لما نهل ممّا سبقه، ومن هنا راودتنا فكـرة معاينة هذا الموضوع كظاهرة معرفية نحاول من خلالها الكشـف عـن العوامـل والأسس القائم عليها الدّرس الصوتي ومدى تأثيره على المادّة المسلّط عليها وهـي "النصّ".فهو النّهر الّذي يسبح فيه الصّوت، وكانت هذه دعامتنـا لنبـدأ مشـوارنا المعرفي بكشف النقاب عن العلاقة القائمة بين الصّوت والإيقـاع، هـذه العلاقـة المغناطيسية المعتملة بينهما وفق قانون المجاذبة.

إنّ إزالة اللّثام عن مسألة كهذه يفضي إلى مسائل أخرى تزيد البحث تعقيـدًا مستهوية الباحث لبذل الكثير من الجهد والعناء، والرّاصد لهـذا الموضـوع عبـر

أطواره المختلفة – بين الجديد والقديم – لا يسلم من الوقوع في مطبّات. وهذا من أجل نيل المرام، لأنّ البحث يؤخذ غلابا.

ولعلّ أهمّ ما يقودني لهذا الموضوع من دوافع ذاتية هو:

- حبّي وشغفي للدّراسات الصوتية.
- الرّغبة في الكشف عن الجوانب الصوتية الموقّعة والبانية للنصّوص الأدبية.
- ميولي للإيقاع كونه لائط بالنفس البشرية (الحسّ المرهف وعلاقته بظاهرتي السّمع والنّطق).
- جنوحي للشّعر القديم بوصفه مرجعًا وديوانا للعرب عامّة.

أما الأسباب الموضوعية الدّاعية بل والدّاعمة لعملي فهي:

- نقص المكتبة العربيّة لمجال المزاوجة بين الصّوت والإيقاع.
- البحث عن العوامل المشكلة للإيقاع الذي كثر الحديث عنه.
- ضرورة الفصل بين الوزن والإيقاع (إزالة الالتباس المفهوماتي).
- محاولة استنطاق النصوص الشعرية القديمة وإخضاعها لمناهج حداثية إيمانًا بما تحمله من قدرة على مسايرة روح العصر.
- محاولة الاستفادة من المناهج الحداثية كالإحصاء (تماشيا وعلمنة الأدب)
- لكن التوجّه إلى تائية الشّنفرى عائد لأنّها تستجيب لمتطلبات البحث الصّوتي الإيقاعي.

ويجدر بنا أن نشير إلى الدّراسات السابقة التي جعلت البحث الصوتي الإيقاعي موضوعا لهافي هذا المجال مثل: {الأصوات اللّغوية} لإبراهيم أنيس أين تطرّق إلى اللّغة وأصواتها – ظاهرتي السّمع والنّطق – ومن ثمّة مخارج الحروف وصفاتها والظواهر الصوتية (المؤثرات)، وكذلك الأمر بالنّسبة {للبنية الإيقاعية في شعر البحتري} لعمر خليفة بن إدريس الّذي تطرّق هو الآخر إلى تشعيب المزج بين

الجانب النحوي والصّرفي والصّوتي... إلى مجيء محمّد العمري {تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر–} منصبّا حول تعالق بعض المفاهيم منها: الكثافة، الفضاء، التفاعل،ثم محمد عوني عبد الرؤوف {القافية والأصوات اللغوية}أين إنزاح بالقافية وعلاقتها بالأصوات اللغوية بعيدا عن جسد النص ككل، حتّى ظهور دراسة العربي عميش {خصائص الإيقاع الشّعري} أين كشف عن آليات تركيب لغة الشّعر.

عموما هذه الدراسات تطرقت للمؤثرات الصوتية بمعزل عن الأسس الإيقاعية إضافة إلى أنّها وظفت الجانب الصوتي في الإيقاع الخارجي فقط مع إهمالها للداخلي منه.

ففي ضوء هذا إنبنى بحثنا على تساؤلات افتراضية تقودنا إلى محاولة تحريرها، فما أهمّ الظّواهر الصوتية المؤثرة في الإيقاع الشّعري؟ وكيف لها أن تخدمه؟ بل وكيف يمكننا توظيفها قصد تحليل النصوص الشعرية؟

إشكالاتنا هذه جعلتنا نرصد الأرضية الصّلبة لإقامة دعائم بحثنا متّبعين على إثرها المسار المنهجي الآتي:

- افتتحنا بحثنا بمدخل لموضوعنا وسمناه "بوقفة بين الصّوت والإيقاع"، وأعقبه ثلاثة فصول كلّ منها اندرجت تحته مباحث تخدم سير الموضوع.
- حاولنا في **الفصل الأوّل** عرض مفهوماتي لكل من الصّوت والإيقاع ثمّ استقصاء عموميات حول تاريخي كلّ منهما، وصولاً إلى الفارق الجمالي بين الوزن والإيقاع.
- وبعدها ولجنا **الفصل الثاني** الموسوم بالتأثير الصوتي في علم الإيقاع محاولين فيه لمس جوانب عديدة كالقيمة التعبيرية للصّوت داخل اللّفظ (التّفاعل) وكذا اشتغال المؤثرات الصوتية وجوانبها الإيقاعية السحرية ثمّ علاقة القافية بالصّوت والإيقاع إلى حديثنا عن القراءة الإنشادية وفاعليتها في إبراز العناصر الفونيمية.

- أما في **الفصل الثالث** فلقد وقع اختيارنا على قصيدة الشّنفرى محاولين إستجلاء ملامح المركبات الصوتية لها وطريقة عملها ومعاينة تتويج هذه المؤثرات بتشريح النّص.

ونظرًا لصعوبة ضبط دراستنا بمنهج محدّد عمدت إلى مناهج عديدة تراوحت بين التاريخي في محاولة التتبّع الزمني لظاهرتي الصوت والإيقاع، والوصفي في وصف مخارج الحروف وصفاتها والمقارن في الموازنة بين الصوت لدى القدامى والمحدثين العرب والغرب منهم، وكذا الإحصائي التحليلي للتائية محاولين إحصاء حروفها وتحليل أصواتها...الخ. وهذه المناهج كلّها تتوافق وطبيعة المادّة المدروسة.

أمّا عن الأهداف المرجوة من البحث والتّي نبتغي تحقيقها هي كمايلي:

1. المساهمة في خدمة الدّرس الصوتي ولو بالنّزر القليل.
2. العمل على إبراز جمالية الصّوت داخل النّصوص الشعرية – العربيّة خاصة–.
3. ملامسة روح النّص لجمال المؤثرات الصوتية.
4. محاولة جمع بعض نقاط التوافق بين الكثير من العلوم بل والمستويات.
5. التعريف بالمؤثرات الصوتية وجمالياتها وكيفية تتويجها للنصوص الشعرية.

- وحتى نوفق فيما ذهبنا إليه ونرمي إليه اعتمدنا على مصادر ومراجع أنارت لنا طريقنا وأنقصت علينا نوع من المشقّة منها: الخصائص {لابن جنّي} والبنية الإيقاعية في شعر البحتري {لعمر خليفة بن إدريس} ومن الصّوت إلى النّص نحو نسق منهجي {لمراد عبد الرحمن مبروك} ورسالة ماجستير موسومة بالبنية الصوتية ودلالتها في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء {للطالب: عبد القادر شارف}.

أمّا عن المشاكل التي اعتورت بحثنا فمنها:

- المشقّة في جمع المادّة.
- التنقّل عبر جامعات من أجل الكتابة الطيفيّة.
- قلّة الدّراسات التطبيقيّة حول جماليات المؤثرات الصوتية واشـتغالها فـي النّصوص الأدبيّة.
- رسم بعض المنحنيات تطلّب مجهودا وتنسيقا مع بعض مهندسي الدّولة في الإعلام الآلي (وفق نظام الإكسل "Excel").

هذه خطوة على درب البحث في مجال الدراسات الصوتية الإيقاعية تحتـاج إلى من يكمل الطريق ليتوسع فيها ويضيف إليها كونها مشـروع يغـري بالبحـث والتنقيب.

الفَصْلُ الأَوَّلُ

الصوت وعلاقته

بعلـــم الإيقـــاع

الفصل الأول

الصوت وعلاقته بعلم الإيقاع

المبحث الأوّل

عموميات حول تاريخي الصّوت والإيقاع

التّعريف اللّغوي والاصطلاحي للصّوت والإيقاع:

1. الصّوت لغـةً واصطلاحـًا:

* الصّوت لغة من "صات يصوت بمعنى نادى......"[1] وصات الشّيء من باب قال وصوّت أيضا تصويتًا... وصات أيضًا أي شديد الصّوت... وربّما قالوا "انتشر صوته في النّاس بمعنى ذاع صيته"[2].

* أمّا اصطلاحا فقد حدّده **الجاحظ** بقوله: "الصّوت آلة اللّفظ والجوهر الّذي يقوم به التّقطيع وبه يوجد التّأليف، ولن تكون حركات اللّسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا إلاّ بظهوره"[3].

والصّوت اللّغوي هو الصّوت الصّادر عن جهاز النّطق الإنساني " فالمنطوق منه يعدّ أصغر الوحدات اللّغوية في النّص الأدبي فضلاً عن أنّه يعد المادّة الخام للكلام الإنساني من ناحية ولتراكيب النّص اللّغوية والسّياقية والدّلالية من ناحية ثانية"[4]، وقد نتساءل عن نشأة الصّوت ومصدره فنجده "ينشأ من ذبذبات مصدرها

---

[1] ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت. سطر$_2$. ف$_1$. مج2.(مادة صوت) ص57.

[2] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي زين العابدين: مختار الصّحاح. دط. دار الكتب العلمية: 2002. ج$_1$. ص21.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. ط5. مكتبة الخانجي. القاهرة: 1985. ج1. ص79.

[4] د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص21.

في الغالب الحنجرة لدى الإنسان، فعند اندفاع النّفس من الـرّئتين يمـرّ بـالحنجرة فيحدث تلك الاهتزازات التي يعّد صدورها من الفم أو الأنف، تنتقل خلال الهـواء الخارجي على شكل موجات حتّى تصل إلى الأذن"[1]. وقد نلمس الأثـر الصّـوتي للّغة وأسبقيته حيث أنّها "ظاهرة صوتية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها"[2].

وقبل أن يكون الصّوت محلا للدّرس والبحث فهو هبة ربّانية ونعمة من نعـم المولى عزّ وجّل الّتي لا تعدّ ولا تحصى. فكلمة صوت واردة في القـرآن الكـريم أكثر من مرّة في:

1- **قوله عزّوجلّ في سورة الحجرات:** « يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ وَلَا تَجْهَرُوا لَهُ بِالْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَن تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ وَأَنتُمْ لَا تَشْعُرُونَ » [الآية: 02].

2- **وقوله تعالى في سورة الإسـراء:** « وَاسْتَفْزِزْ مَنِ اسْتَطَعْتَ مِنْهُم بِصَوْتِكَ » [الآية: 64].

3- وكذا **قوله تعالى** في **سورة لقمان:** «وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِن صَوْتِكَ إِنَّ أَنكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ » [الآية: 19].

4- **وقوله تعالى في سورة طه:**«...وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْساً» [الآية: 108].

ففي ثنايا هذه الآيات نلمس القيمة الجمالية لكلمة صوت وهي تتـردّد عبـر جدائلها مفضيـةً إلى معـانٍ خاصّـة تخدم المشهد القرآني والنّسق التّعبيري، فهي - **كلمة صوت** - تعّرف بنفسها وعن مدلولها في كلّ موضع وردت فيه، والصّوت نوعان: عام وخاص "فالصّوت العام هو الصّوت الطّبيعي والصّوت الخـاص فـي

[1] د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص29.
[2] المرجع نفسه. ص07.

اصطلاحنا هو الصّوت اللّغوي"[1] هذا الأخير الّذي يدرس من خلال النّصوص الأدبية لكن"الصّوت الإنساني لا يخرج عن الصّوت الطّبيعي من حيث أنّه أثر سمعي ينشأ من اتصال جسم بآخر في جهاز النّطق الّذي يمثل مصدر الصّوت في الوسط النّاقل للصّوت كما هو في علم الطبيعة إلى جهاز استقبال الصّوت وهو الأذن"[2].

ولقد قام العلماء بدراسة خاصّة حول مصدر الصّوت وطريقة حدوثه واستقباله، فعلم التّشريح مثلا: تحدث عن الأعضاء الّتي تخدم الصّوت والّتي ينتقل بها وعبرها."فالأذن المستقبلة للصّوت لم تقف على أجزائها إلاّ من دراسة علم التّشريح، كذلك فإنّ جهاز النّطق الإنساني- بعامة يحتاج إلى علم التّشريح في معرفه خواصه وأدائه لوظائفه.... ففي الحنجرة الأوتار الصوتية ذات الرّنين الخاص مع بعض الأصوات وهي تسكت مع بعضها وتأخذ وضعا ثالثا مع البعض الآخر، ولكلّ ذلك أثره في إبراز الأصوات اللّغوية. كذلك بالنسبة للقصبة الهوائية كما ثبت من الدّراسة التّشريحية إذ لها وظيفة لغوية في تقوية الأصوات وتضخيمها".[3]

وهذا ما دعا إلى دراسة ومعرفة أعضاء النّطق من حيث طبيعتها وخواصها والأسباب الدّاعية لتأدية وظائفها بطريقة سليمة.

فمن خلال ما سبق ذكره نجد أنّ كلّ مسمّى من المسميات له دوره ووظيفته في إيصال الصوت اللّغوي وحروف اللّغة العربية تنساب عبر هذا الجهاز متدفقة فمنها ما يخرج من أوّله ومنها ما يخرج من الشّفاه، وهكذا دواليك، وقد تحدّث **الجوزي** عن هذا الأمر فشبّه أجهزة النّطق بآلات الأصوات قائلاً: "تأمل آلات

---

[1] د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص28.

[2] المرجع نفسه. ص30.

[3] المرجع نفسه. ص30. ص31.

الأصوات ترى الرّئة كالزقّ والحنجرة كالأنبوب، فإذا ظهر الصّقر أخذ اللّسان والشّفتان في صناعته ألحانًا، فهو كالأصابع المختلفة على فم المزمار."[1]

فالصّوت يعد ظاهرة سحرية عجيبة وعصاه السّحرية التي يؤثر بها هي جهاز النّطق. فيكون لكل حرف صادر سحره الخاص فمنه اللّين ومنه الجهوري ومنه الانفجاري ومنه المهموس... الخ. ولكلّ وظيفته التي يؤديها داخل النّص الشّعري بالأخص.

2. الإيقاع لغةً واصطلاحًا:

يعتبر الإيقاع أيضا من القضايا الصّوتية الهامة، وذلك لما يحمله من شحنات تؤثر في المتلقي، ولقد ارتبط في القديم بالشّعر ثمّ النّثر، ولقد جاء في القاموس المحيط أن الإيقاع "إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها"[2] وفي اللّسان: "الإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء وهو كذلك أن يوقع الألحان ويبيّنها وسمى **الخليل** رحمه الله كتابًا من كتبه في ذلك المعنى: **كتاب الإيقاع**"[3].

ومن الملاحظ والمستشف من هذين التّعريفين أنّهما ربطا الإيقاع **باللّحن والغناء.**

أما اصطلاحًا فهو: "تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التّنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة"[4] والإيقاع أيضا: "حركة النّغم الصّادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاور

---

(1) أبو الفرج جمال الدّين بن علي بن جعفر الجوزي: المدهش تحقيق: د. مروان قباني. ط2.دار الكتب العلمية. بيروت: 1985 ج1. ص286.

(2) الفيروز أبادي: القاموس المحيط. دار الجيل بيروت. لبنان. ج3 (مادة وقع). ص511.

(3) ابن منظور: لسان العرب. سط24. مج8. د ط. دار صادر بيروت (مادة وقع) ص408.

(4) د. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشّعر العربي. محاولة لإنتاج معرفة علمية. د ط. الهيئة المصرية العامة للكتابة: 1993. ص112.

أصوات الحروف في اللّفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعرًا في سياق الأوزان والقوافي"[1].

فاللّغة العربية معينها لا ينضب ودارسها لا يكلّ ولا يتعب لما لها من عذوبة وسلاسة ووقع خاص على النّفس "فالعربية من أغنى اللّغات البشرية إطلاقا بالإيقاع الّذي يجعلها لغة شعرية بالطّبيعة ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصّوتية، فإذًا شعرها لا يختلف كثيرًا عن نثرها الفني الرّفيع النّسج"[2].

ولما كان الإيقاع آسرًا للنّفس بموسيقاه ونغمه الصّوتي، كان لزامًا على النّفس الانقياد والانصياع له، وذلك لما يبعثه فيها من سكينة وارتياح فتطرب وترقص مع المعاني الجميلة وتحزن وتأسف للمعاني الحزينة، فيظهر هذا التّأثر جليًا على المتلقي، قارئًا كان أو مستمعًا، فعند سماعه لما يعجبه من الألفاظ الرّقيقة العذبة ينجذب إليها وقد وصل إلى قمة الجمال.

"فالألفاظ من الأسماع كالصّور من الأبصار"[3] فالعين يفتنها كل ما هو جميل، والأذن تطرب أيضا لما هو جميل "والنّفس تحتل اللّطيف وتنفر عما يضاده ويخالفه والعين تألف الحسن وتقذي القبيح، والأنف يرتاح للطيّب وينفر من المنتن، والفم يلتذّ بالحلو ويمج المرّ والسّمع يتشوق للصّواب الرّائع، وينزوي عن الجهر الهائل واليد تنعم باللّين وتتأذى بالخشن"[4] فكل جميل يستهوى وكل قبيح يستقبح فمن الإيقاع ما يحزن ومنه ما يسر النّفوس حتى تطرب، فالكلام الموقع يجعلنا

---

(1) د. ميشال. د. اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في اللّغة والأدب. ط1. دار العلم للميادين. بيروت. مج2. ص276.

(2) د. عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم. دراسة في الجذور.ط3. دارهومة للطباعة والنشر. الجزائر: ص 200.

(3) ابن رشيق: العمدة. تحقيق: محمد يحي بن عبد الحميد.ط5. دار الجيل. بيروت. ج1 : 1980. ص128.

(4) أبو هلال العسكري: الصناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق: علي محمد البخاري. محمد أبوالفضل إبراهيم. دط. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت: ص63.

نسبح في شلالات الإيقاع عبر لغة أنيقة ونسيج شعري جميل فتنهمر تلك الكتل الإيقاعية المعجونة بجميع الأحاسيس لتذوب في النّص "فإيقاع النّفس مناسبات بين الكلّيات مثلما هو بين السّلب والإيجاب"[1].

ومن هنا يتبين أن: "الإيقاع أو الوزن ليس في حقيقة أمره شيئا مستقلا عن القوة نفسها، وإنّما هو وسيلة تعمد إليها القوة لتصرف ذاتها إلى أبعد حد ممكن تجاه المقاومات التي تلاقيها"[2] فالإيقاع يعدّ ظاهرة صوتية جمالية مهيمنة على النّصوص الأدبية فمعظم كتابات القدماء وحتى المحدثين فيها تخريجات توقيعية، تزدان بها نصوصهم، وقد أورد **الجاحظ** قول **جعفر بن يحي** في ذات الفائدة "... إنّ استطعتم أن يكون كلامكم كلّه مثل التّوقيع فافعلوا..." [3] وهذا إن دل على شيء فإنّما يدل على مدى فاعلية الإيقاع داخل جسد النّص، ومن شأن الصّياغة التّوقيعية للأساليب التّعبيرية أن تضفي طابعًا جماليا خاصًا ينساب إلى القلوب ويحتلها دون أن يطرقها، فتختزن النّشوة في القلب ويتأثّر بهذا الجميل الموقع، فيترنم بها المتلقي متى شدت نفسه واشتاقت إلى ما يطربها ولقد انطبع حسّ **أبي حيان التّوحيدي** بالإيقاع حين قال بأنّه: "فعل يكيل زمان الصّوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"[4].

فهو مبني على **الرّتابة** ويتكون من عناصر خاصة تشكله، إذًا "فالإيقاع قسمان:

1- **إيقاع خارجي**: ويعرف بالوزن العروضي.
2- **إيقاع داخلي**: ويعرف بالتّناسق النّغمي بين أصوات الحروف والكلمات"[5].

---

(1) أبو حامد محمد بن محمد الغزالي: معارج القدس في مدارج معرفة النّفس. دط. شركة الشّهاب للنشر والتّوزيع الجزائر. تحت رقم 272. ت: 1989/04/08. ص101.

(2) ابن رشيق: العمدة. تحقيق: محمد يحي بن عبد الحميد.ط5. دار الجيل. بيروت:1980. ج1. ص128.

(3) أبو هلال العسكري: الصّناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق: علي محمدالبخاري. محمد أبوالفضل إبراهيم. دط. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. د ت. ص63.

(4) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ص53.

(5) الجاحظ: البيان والتبيين. ج1. ص81.

أ- **الإيقاع الخارجي:** يقصد به الوزن والقافية في القصيدة الشّعرية، علمًا أنّ "الفن الشّعري قام على الإيقاع إذ هو المبدأ الّذي يجب الإنطلاق منه"[1]، وبه تشكل البنية الخارجية أو ما يصطلح عليه بالعروض على أنه: "ميزان الشّعر لأنه يعارض بها، وهي مؤنثة ولا تجمع لأنها اسم جنس"[2]، وكما أنّه الحافز لمعرفة صحيح الشّعر من فاسده وما يطرأ عليه من تغييرات، ككسر المعتاد عليه، أثناء المزاحفة مثلا، ويتكون هذا الأخير (الإيقاع الخارجي) من وزن وقافية، إذ نجد **الوزن** هو: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات"[3].

أمّا **القافية** فهي "ما يلزم الشّاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات من آخر ساكن في البيت مع السّاكن الّذي قبله مسبوقًا بمتحرك"[4]. لكن كان على الكثير الانزياح والهروب من هذه القواعد العلمية المضبوطة وصولاً إلى الأدبية فلهذا منهم من "كان يعمل لتحرير الشّعر من قيود الوزن والقافية"[5].

ب- **أمّا الإيقاع الدّاخلي:** فهو خاص بالتّركيب الدّاخلي للنّص وهو وحدة النّغم الّتي مبعثها الألفاظ الخاصّة والمنتقاة المؤدية لغرض فني، المبيّنة للاعتمالات التي تجوب في نفس الشّاعر، مع تكرار للكلمات والأصوات داخل التّركيب ويتطلب الإيقاع الدّاخلي في نسيج أي نص: "شيئا من الملاحظة الدّقيقة للكشف عن مواطن رصد مظاهره قبل الانتهاء إلى الكشف آخر الأمر عن البنية

---

(1) أبوحيان التّوحيدي: المقابسات. ط2. دار الآدب. بيروت: 1989. ص285.

(2) عبد القادر محمد مايو: البلاغة المعاصرة. معالم اللغة العربية الفصحى لليافعين (مجموعة مقالات). تحقيق: أحمد عبد الله فرهود. ط1. دارالقلم العربي: 2004. ص06.

(3) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق: محمد حبيب خوجة. ط2. دار الغرب الإسلامي. بيروت: 1981. ص263.

(4) د. حسين نصار: القافية في العروض والأدب. ط1. مكتبة الثّقافة الدّينية. القاهرة: 1422هـ. 2002م. ص27.

(5) د. أحمد قبش: تاريخ الشّعر العربي الحديث. دط. دار الجيل. بيروت: د ت. ص288.

السّطحية للنّص المطروح للتّحليل"[1]، ومكونات الإيقاع الدّاخلي هي: **التّكــرار والجرس السّجع، الموازنـة، المقاطع الصّوتية الكمية، النّبر، التّنغيم، المماثلة والتّضاد**... وكلّها تدخل في دراسة البنية الصّوتية للنّصوص الإبداعية شــعرًا كانت أم نثرًا.

---

[1] د. عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم. ص102.

المبحث الثاني

الدّراسة الصّوتية بين القديم والحديث

1- الدّراسة الصّوتية لدى اللّغويين والنّقاد العرب القدامى:

لقد كان أوّل بصيص للنّور في مجال دراسة الصّوت لدى العرب منذ ظهور الدّين الإسلامي، وما دعاهم إلى ذلك هو الخوف من أن يطرأ على الكتاب المعجزة أي تحريف أو تغيير سواءً على صعيد اللّفظ أو المعنى "فوصفوا مخارج الحروف وصفًا دقيقًا أثار دهشة المستشرقين وإعجابهم وتحدثوا عن صفات الحروف وأصواتها، مما يدل على إرهاف الحسّ العربي وشفافيته، وقد أطلقوا على هذه الدّراسة تجويد القرآن الكريم"[1] فاهتمت هذه الأخيرة بدراسة الأصوات في القرآن الكريم، ثم نشأ عنه اهتمام علماء اللّغة بالأصوات، وكلٌّ منهم كانت له مؤلفاته حول هذه الظّاهرة إن لم تكن بالدّرس المفصل فبالتنويه، "**فالخليل بن أحمد** قد وضع كتابًا في النّغم والأصوات كما تضمن كتابه العين بعض أرائه الصّوتية، **والأخفش الأوسط** ألف كتابًا في الأصوات **ولابن السّكيت** كتاب في الأصوات، ولشيخ اللّغويين **سبويه** دراسة في الأصوات أفرد لها جزءً من كتابه تحدث فيه عن سماتها ومخارجها وإئتلافها، ثم كانت الدّراسات الواسعة الّتي أصّلها وتفرّغ لها **أبو علي الفارسي**... وكذلك تلميذه العبقري **ابن جني** في كتابيه. (سر صناعة الإعراب) و(الخصائص)"[2] ولقد كان للخليل السّبق في دراسة الصّوت وربطه باللّفظ، وكذا في دراسة جهاز النّطق ومخارج الحروف، "وقد لوحظ أنّ الخليل يختلف في توزيعه للأصوات على مخارجها عمّا نحن عليه من توزيع، ولكنّه ليس بالاختلاف الذي يقدح في صنيعه وتقسيمه...، ولعل من أبرز مظاهر الخلاف عنده هي أنّه لم

---

[1] د.عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص08.

[2] المرجع نفسه: ص08.

ينسب الواو والياء والألف والهمزة إلى مخرج صوتي معين"[1] فلقد قسّم الأصوات حسب مخارجها إلى ثمانية مخارج.

1. **الأصوات الحلقية:** يقول الخليل: فالعين والحاء والهاء والخاء والغين حلقية لأن مبدأها من الحلق.
2. **الأصوات اللّهوية:** يقول الخليل: والقاف والكاف لهويتان لأن مبدأهما من اللّهاة.
3. **الأصوات الشّجرية:** يقول الخليل: والجيم والشين والضاد شجرية لأن مبدأها من شجر الفم أي مخرج الفم.
4. **الأصوات الأسلية:** يقول الخليل: والصاد والسين والزّاي أسلية لأن مبدأها من أسلة اللسان وهو مستدق طرف اللسان.
5. **الأصوات النّطعية:** يقول الخليل: والطاء والتّاء والدّال نطعية لأنّ مبدأها من نطع الغارالأعلى.
6. **الأصوات اللّثوية:** يقول الخليل: والظّاء والذّال والثاء لثوية لأنّ مبدأها من اللّثة.
7. **الأصوات الذّلقية:** يقول الخليل: والرّاء واللاّم والنّون ذلقية لأنّ مبدأها من ذلق اللّسان وهوتحديد طرفيه.
8. **الأصوات الشّفوية:** يقول الخليل:والفاء والباء والميم شفوية، وقال مرة شفهية لأن مبدأها من الشّفة.

وثمة مجموعة من **الأصوات الهوائية** يقول الخليل: "والياء والواو والألف والهمزة هوائية، لأنها هاوية في الهواء إذ لا يتعلق بها شيء"[2].

---

[1] د. حسام البهنساوي: علم الأصوات. ط1. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة: 1425هـ/2004م. ص45.

[2] د. حسام البهنساوي: علم الأصوات. ص46.

وهكذا تتبّع المهتمون بهذا المجال خطى الخليل وأكملوا المسيرة بعد أن كانت تقسيماته لدنات الدّراسات الصّوتية منيرة، فسار على نهجه تلميذه **سبويه** في "الكتاب" "فتناول الجهاز الصّوتي وبيّن مخارج الأصوات في كل موطن منه كالحلق وأقصى اللّسان ووسطه وطرفه، كما تناول الحديث عن صفات الحروف من جهر وهمس وشدّة ورخاوة إلى غير ذلك..."[1] و نجده بمعنى آخر قد قسمها مثلاً حلقيًا إلى "**أقصى الحلق**: همزة وهاءً **ووسطه**: عينًا وحاءً **وأدناه**: غينًا وخاءً"[2] ثم تابع **ابن دريد** هذه القضية أيضًا وذلك بربطه بين أسماء القبائل ومعانيها "فهذيل من الهذل وهو الاضطراب، وقضاعة من انقضع الرجل عن أهله إذا بعد عنهم، أو من قولهم تقضع بطنه إذا أوجعه"[3] وأخذت هذه القضية أبعادًا أعمق في التّصنيف عند **ابن جني** الّذي ذكر **الألف** مع **الهمزة** ضمن أصوات الحلق على الرّغم من أنّه أكّد على الفرق بينهما في (**سر الصناعة**)، حيث يقول عن تلك الألف: "... فأمّا المدة الأولى الّتي في نحو قام وسار، وكتاب وحمار فصورتها أيضا صورة الهمزة المحققة الّتي في إبراهيم وأحمد... إلاّ أنّ هذه الألف لا تكون إلا ساكنة، فصورتها وصورة الهمزة المتحركة واحدة وإن اختلف مخراجها"[4] علمًا بأنّ هذا الأخير قد أفاد البحث الصوتي وأضفى عليه أفكارًا جديدة لم يتوصل إليها علم الأصوات إلاّ في عصرنا هذا. ففي ثنايا بحوثه نحس بمبلغ القوّة العلمية والدّقة الفائقة حتى يثير إعجابنا وصفه للجهاز الصّوتي وصف الفيلسوف الحكيم والعالم التّجريبي الّذي كشف عن الأسرار الصّوتية وأنّها تحتاج إلى دراسة آلية كما يقول علماء اللّغة المحدثون "فقد شبه الحلق بالنّاي (المزمار) وشبّه مدارج الحروف ومخارجها بفتحاته الّتي توضع عليها الأصابع، فإذا وضع الزامر أنامله على خروق النّاي

---

(1) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص09.

(2) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ط3. ص94.

(3) الأزهري: تهذيب اللّغة. تحقيق: أحمد عبد العليم البجاوي. دط. الدّار المصرية للتأليف والنّشر: د ت. ص78.

(4) أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب. ط1. دار القلم. دمشق: 1985. ج1. ص46.

المنسوقة وراوح بين أنامله اختلفت الأصوات وسمع لكل خرق منها صوت لا يشبه صاحبه"[1]. وقد أخذه تشبيهه هذا إلى ربط الصّوت بالموسيقى، فحديث **ابن جنّي** في هذا المجال الصّوتي يعد بصمة لامعة في تاريخ الصّوت عند العرب، أفاد منه مَن بعده مِنَ الدّارسين العرب والغرب.

– فلقد سار **ابن فارس** على نهج ابن جني ووضع معجما أسماه "**مقاييس اللّغة**" غير أنّه "بلغ الذّروة في معجمه فغالى في استنباطه... فهو يسوق في معجمه الكلمات الّتي تشترك في أصول ثلاثة، ويشرح معانيها مع ذكر تقلبات الأصول.."[2].

– كما أنّ **الجاحظ** رمى بسهمه بين السّهام وتحدث عن الصّوت من خلال فن الخطابة واهتم بطريقة نطق المتكلم ومدى فصاحته من عدمها معتمدًا في ذلك على كون "الصّوت آلة اللّفظ وهو الجوهر الّذي يقوم به التّأليف والتّقطيع"[3].

– حتى مجيء **ابن سينا** في رسالته **أسباب حدوث الحروف** **وفخر الدين الرّازي** بربطه الجانب النّفسي والشّعوري للدّلالة الصّوتية في كتابه (**الفراسة**) "فهو يعدّ تجربة رائدة في ربط اللّغة بعلم النّفس"[4].

ويأخذنا الحديث الآن إلى طفرة في هذا المجال هوالعالم **عبد القاهرالجرجاني** الّذي نظّر في هذا المجال واهتم **بالدّرس الصّوتي** و"عني به عناية فائقة قصد الاهتمام بالنّص القرآني والإبقاء على ما ورد عن النّبي الكريم متواترًا كما هو في

---

[1] د.عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص10.

[2] د.إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ. ط5. مكتبة الأنجلو المصرية: 1984. ص67.

[3] أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. دط. مكتبة الخانجي القاهرة. 1969: د ت. ج1. ص157.

[4] د. عبد الرّحمن مبروك. من الصّوت إلى النّص. ص25.

حدود الصّحابة والثّقات"[1]. فضلاً عن هذا نجد الاهتمام و"الشّغف الشّديد بالموروث الشّعري العربي والمحافظة على عوده وطريقة تشكيله وتركيبه والحرص على روح اللّغة من اللّحن والأصوات والصّيغ الّتي واجهتها باستمرار"[2]، إذ أنّ عبد القاهر قد أشار في دراسته هذه إلى **أصوات حروف المد وحركاتها** مقرًا بأنّ: "الحركات أبعاض حروف المد واللّين"[3] أو كما يقول كذلك عن "الحركة أنّها تسلب حرف اللّين مده وتمنع الصّوت أن يجري وتتعب اللّسان"[4]. وتعتبر كلّ الحروف الّتي تستحيل أصواتاً ترجماناً للعقول، وهي تصرّح بالمسكوت عنه وهو النّص الّذي يولد في لحظة الصّمت.

ولنا بعد هذه الومضات السّريعة أن نستشف مدى اهتمام علماء اللّغة والأدب والنّحو والتّجويد بالدّلالة الصّوتية، وما تحدثه هذه الأخيرة من أثر في ذات المتلقى حين تتحول اللّغة الصامتة **(المسكوت عنها)** إلى لغة صائتة **(منطوقة)**.

فعناية العلماء الّذين مروا بين أيدينا بالدّرس الصّوتي أجزمت وأكدت أهمية القضية رغم أن وجهتهم لم تكن منصبة نحو النّص الأدبي ما عدا بعض محاولات **الجاحظ**، إلاّ أنه علينا ألا ننكر مدى أهمية هذه الدّراسات التّراثية على صعيد الدّرس اللّغوي الصّوتي،قصد فهم أبعاده ومعاييره الدّلالية "فلعلّ وصولهم إلى بعض الظّواهر الصّوتية وأثرها في مستويات التّعبير يعيننا إلى حد كبير على فضّ مغاليق النّص الأدبي من ناحية الصّوت اللّغوي الإيقاعي، وهذه الظّواهر تمثّلت في **التّنغيم والجهر والهمس والشّدة والرّخاوة والجرس الصّوتي والتّرقيق والتّفخيم**

(1) ابن الجزري: تقريب النّشر في القراءات العشر. تحقيق: إبراهيم عطوة. ط1. عرض الباب الجلي بمصر: 1961. ص20.

(2) د. تامر سلوم: نظرية اللّغة والجمال في النّقد الأدبي. ط1. دار الحوار للنشر والتّوزيع سورية. اللاّذقية: 1993 ص35.

(3) المرجع نفسه. ص20.

(4) المرجع نفسه. ص23.

والحركات الجسدية والوقف"[1]، وهذه الظّواهر تعدّ بمثابة النّجوم السّاطعة المزيّنة لسماء النّص بمختلف الأبعاد والمعاني، وبهذا تكون الدّراسات التّراثية النّبع الّذي نهل منه كل متعلق بهذا الميدان.

ولنا أن نعود الآن ومن جديد إلى الحديث عن مخارج الأصوات في الدّراسات العربية القديمة بصفة عامة، وهذا تصنيف لها عند عبد القاهر الجرجاني نأخذه كمثال،حيث تحصر في الراجح إلى "سبعة عشرمخرجًا".[وهي كالتّالي[2]:

1- **مخرج الجوف:** وهي لحروف المد وهي: الألف والياء الساكنة المضموم ما قبلها والواو السّاكنة المكسور ما قبلها.
2- **مخرج أقصى الحلق:** وهو الهمزة والهاء ويضاف لهما حركة الضّم.
3- **مخرج وسط الحلق:** وهو العين والحاء.
4- **مخرج أدنى الحلق إلى الفم:** وهو للغين والخاء.

* و"تسمى هذه الأحرف الستة ء ح ه غ ع خ بالحروف **الحلقية**"[3].

5- **مخرج أقصى اللسان:** ما يلي الحلق وهو القاف.
6- **مخرج أقصى اللسان من أسفل:** مخرج القاف والكاف ويقال لهما "**لهويتان**[4].
7- **مخرج الجيم، والشّين والياء غير المدية (ي)** وتسمى كذلك "الشّجرية". من شجرة الفم وهو وسط اللّسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى ويضاف لها حركة الكسر "ـِ".

---

(1) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص27.

(2) الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية (دراسة تحليلية ابستيمولوجية). دط. جمعية الأدب للأساتذة الباحثين: د ت. ص166.

(3) ينظر: د. تامر سلوم. نظرية اللّغة والجمال في النّقد الأدبي. ص14.

(4) الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية. ص166. ص167.

8- **مخرج الضّاد:** من أول حافة اللّسان وما يليه من أضراس من أحد الجانبين الأيمن أو الأيسر. وقد أهمل هذا الصّوت في الاستعمال وحل محلّه صوت آخر شبيه بصوت "الدّال"المفخمة.

9- **مخرج اللاّم:** من حافة اللّسان من أدناها (أي من أدنى الحافة) إلى منتهى طرفه.

10- **مخرج النّون:** من طرف اللّسان بينه وبين ما فوق الثّنايا.

11- **مخرج الرّاء:** وهو من مخرج النّون غير أنها أدخلت في ظهر اللّسان قليلاً.

* وهذه الحروف الثّلاثة: **ل. ن. ر** يقال لها **الذّلقية**، نسبة إلى ذلق اللّسان وهو طرفه.

12- **مخرج الطّاء والدّال والتّاء:** ويقال لها الحروف النّطعية،لأنها تخرج من نطع الحنك الأعلى وهو سقفه.

13- **مخرج الحروف الصّفيرية:** س، ز، ص وتسمى كذلك بالأسلية كونها تخرج من أسلة اللّسان وهي مادق في نهاية طرف اللّسان.

14- **مخرج الضّاد والثّاء والذّال:** من بين طرف اللّسان وأطراف الثّنايا العليا ويقال لها: **اللّثوية** نسبة للّثة وهي اللّحم المركب فيه الأسنان.

15- **مخرج الفاء:** من باطن الشّفة السّفلى وأطراف الثّنايا العليا.

16- **مخرج الواو غير المدية والباء والميم:** ويقال لها الشّفوية، ويضاف لها حركة الفتح.

17- **مخرج الغنّة:** وهو للميم والنّون والتّنوين"][1].

---

[1] الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية. ص166. ص167.

فهذا ما ورد في الحديث عن المخارج، فلقد ألمّ الدّارسون بجميع المخارج والأصوات الصّادرة منها، وصنفوها كلٌّ حسب مخرجه، لكنّ هذا لا يعني أنّهم اهتموا بالمخارج الفزيولوجية فحسب بل تعدوا ذلك إلى تصنيف الأصوات حسب صفاتها السّمعية مثلما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني أيضًا وهذا لأكبر دليل عن عمق الدّرس الصّوتي آنذاك.

وقد خضع هذا التّصنيف إلى ["التّوزيع التّالي:

1. **المجهورة وضدّها المهموسة:** والهمس من صفات الضّعف، كما أن الجهر من صفات القوّة، والمهموسة عشرة يجمعها قولك: "**سكت فحثه شخص**" والهمس هوالصّوت الخفي فإذا جرى مع الحرف النّفس لضعف الاعتماد عليه، كان مهموساً، وإذا منع الحرف النّفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه كان مجهورًا.
2. **الحروف الرّخوية وضدها الشّديدة والمتوسطة:** فالشّديدة وهي ثمانية: "**أجد/قط/بكت**" والشّدة امتناع الصّوت أن يجري في الحروف وهو من صفات القوّة.
3. **المتوسّطة بين الشدّة والرّخاوة:** وهي خمسة يجمعها قولك: "**لن عمر**" وأضاف بعضهم إليها الياء والواو.

- **المهموسة كلها رخوية** ماعدا الكاف والتّاء.
- **المجهورة الرّخوية** خمسة: الغين، الضّاء، الضّاد، الذّال، الرّاء.
- **المجهورة الشّديدة** ستة يجمعها قولك: "طبق أحد".

* وهذه الأصناف الثّلاثة ضمّها عبد القاهر في تصنيفه ضمن ***الصّفات العامة***"[(1)].

(1) ينظر: د. تامر سلوم. نظريّة اللّغة والجمال في النّقد الأدبي. ص14. ص15. ص16.

4. **المستفلة وضدّها المستعلية:** والاستعلاء من صفات القــوّة وهــي ســبعة يجمعها قولك: "**قظ، خص، ضغط**" وهي حروف التّفخــيم علــى الصّــواب وأعلاها الطّاء كما أن أسفل المستفلة اليّاء وقيل حروف التفخيم هي حروف الاطباق ولا شك أنّها أقواها تفخيماً.
5. **الحروف المنفتحة وضدّها المطبقة أو المنطبقة:** والانطباق مــن صــفات القوّة وهي أربعة: الصّاد والضّاد والطّاء والظّاء.
6. **حروف الصّفير:** وهي ثلاثة: الصّاد والسّين والزّاي وهي الحروف الأسلية المذكورة في توزيع المخــارج.
7. **حروف القلقلة:** وهي خمسة: يجمعها قولك: "**قطب جد**" وأضاف بعضــهم إليها الهمزة لأنها مجهورة شديدة وسميت هذه الحــروف بــذلك لأنهــا إذا سكّنت ضعفت فاشتبهت بغيرها، فيحتاج إلى ظهور صوت يشبه النّبرة حال سكونهن في الوقف وغيره، وإلى زيادة إتمام النّطق بهــن، وأصــل هــذه الحروف "**القاف**" لأنّه لا يقدر أن يؤتي به ساكنًا إلاّ مع صوت زائد لشــدّة استعلائــه.
8. **حرفــا الغنّــة:** وهما الميم والنّون ويقال لهما الأغنان لما فيهما من الغنّــة المتصلة بالخيشوم.
9. **حروف التّفشي:** وهو الشّين اتفاقًا لأنّه تفشّى في مخرجــه حتــى اتصــل بمخرج الطّاء وأضاف بعضهم إليها: الفاء والضّاد وبعضهم: الرّاء والصّاد والسّين والياء والتّاء والميم.
10. **الحرف المستطيــل:** وهو الضّاد لأنه استطال من الفهم عند النّطــق بــه حتى اتصل بمخرج اللاّم، وذلك لما فيه من القوّة والإطباق والاستعلاء.

* وهذه الأصناف السّبعة صنفها عبد القاهر ضمن"**الصّفات الخاصة**"[1].

---

[1] ينظر: المرجع السابق. ص17. ص18. ص19. ص20.

11. **الحروف المنحرفـــة:** وهي اللاّم والرّاء على الصّحيح، وقيل الـــلاّم فقــط وسميا بذلك لأنّهما انحرفا عن مخرجهما حتى اتصلا بمخرج غيرهما.

12. **الحروف المتكرّرة:** وهو الرّاء وهو حرف شديد جرى فيه الصّوت لتكرره وانحرافه إلى اللاّم فصار كالرّخوية. ولو لم يكرر لم يجر فيه الصّوت"][1].

أمّا عن هذين الصّنفين الآخرين فكانا ضمن "**الصّفات المفردة**"[2] في الرتبة الثالثة.

ولنا عبر هذه الومضات أن نستشف ونلمس كذلك الجهد الجهيد الّـــذي بذلـــه علماؤنا ليوصلوا للنشأ الّذي بعدهم نظرتهم وفكرتهم ولمستهم السّحرية الّتي انطبعت على باب الدّرس الصّوتي، فزودوا المكتبة الصّوتية بمفاتيح كانت بمثابة الرّمـــز أو الشّفرة الّتي بها ولجوا باب هذه الدّراسة.

ونعود ثانية ونؤكد قضية النّطق بالنّسبة لهذه الظّاهرة حيث نجد: "في الحقيقة علماء فقه اللّغة حين عقدوا علاقة بين الأصوات والمقاطع العربية ومدلولاتها كان ذلك ناشئًا عن هذه الأصوات"[3]. فإرهاصاتهم الأولى ومنطلقاتهم بدأت من الصّوت كعامل محفز أو كمثير خارجي حرّك غريزة حب الاستكشاف والبحث عندهم، ونتيجة التّأثّر تلك عادت بالإيجاب عليهم وعلى من أعقبهم. والإنسان بطبعه مجبولٌ بالفطرة على تقصّي كل ما هو جديد، وما الصّوت إلاّ عيّنة من العيّنات الّتي استرعت اهتمامهم فانكبوا عليه يتدارسونه.

---

(1) أحمد حساني: مباحث في اللّسانيات. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون. الجزائـــر: 1994. ص 84. ص85.

(2) ينظر: تامر سلوم: نظرية اللّغة والجمال في النّقد الأدبي. ص24. ص25.

(3) د. حسني عبد الجليل يوسف: التّمثيل الصّـــوتي للمعـــاني. ط1. الـــدّار الثقافيـــة للنشـــر. القـــاهرة: 1418هـ/1998م. ص19.

2- الدّراسة الصّوتية عند اللّغويين والنّقاد الأوربيين المحدثين:

لقد اهتدى العلماء الغربيون بنجوم الأدب العربي القدماء في مجال دراسة الصّوت واقتفوا أثرهم وحذو حذوهم مكملين المسيرة بمزيد من التنقيح والتّلميح تارةً أو التّصريح تارةً أخرى، وقد أقرّ بالسّبق للعرب في هذا المجال المستشرق: **برجيستراسر** بقوله[1]: "ولم يسبق الغربيين في هذا العلم إلا قومان من أقوام الشّرق وهما أهل الهند (يعني البراهمة) والعرب"، ففي القرن التّاسع عشر تجلى الاهتمام بالدّرس الصّوتي عند الأوربيين "من خلال اهتمامات علم اللّغة المقارن، وذلك بعد ظهور اللّغة السنسكريتية في الدّراسات المقارنة، وبعد تقدم العلوم الفيزيائية الّتي وفّرت المزيد من المعلومات والحقائق عن الدّرس الصّوتي"[2].

وقد برز في هذا المجال عدّة باحثين ظهر اهتمامهم من خلال ما قدموه من بحوث تنظيرية وتطبيقية معتمدين على ما وصلهم من دراسات العرب في هذا الميدان "ففي سنة **1840** تمّ وضع بحث في الصّوت الإنساني صاحبه هو المغني **مانيوال غارسيا** مخترع (منظار الحنجرة).

وفي **1876** أصدر **سيفر** الألماني كتابه **(الأسس العامة في فزيولوجيا الصّوت)** بالإضافة على أعمال النحاة الجدد" المتمثّلة في اكتشاف مبدأ **النظام الصّوتي** الّذي تعمل على أساسه **التّغييرات الصّوتية** عبر المحور التّاريخي"[3] إلى أن جاء "**السّويسري ج. ولنتر** - عالم لهجات- الّذي استطاع التّمييز بين **المقابلات الصّوتية** أحدهما في التّفريق بين المعاني والوظائف النّحوية والثّاني لا يفيد هذا الغرض"[4].

---

(1) د.عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص12.

(2) الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية. ص159.

(3) المرجع نفسه. ص160.

(4) ينظر: د. كمال بشر: علم الأصوات. ط: 2000. ص71.

وفي **مطلع القرن العشرين** انتقلت الدّراسات اللّغوية بالأخص **الدّرس الصّوتي** نقلة جديدة على يد الباحث **دي سوسير** فكان إسهامه واضحًا في تأسيس **الدّرس الصّوتي** الحديث بتحدثه عن[1]: "التّصويتية والكتابة التّصويتية والأنواع التّصويتية والجهاز الصّوتي وعمله وتصنيف الأصوات بحسب نطقها الفمي.كما تحدث عن ضرورة دراسة الأصوات في السلسلة الكلامية" إذ نجد أنّ هذا الأخير حذى حذو **ولنتر** فميز بين "**الجانب المادي** للصّوت (الحركات العضوية لجهاز النّطق) والجانب **غير المادي** (الانطباعات السّمعية لهذه الحركات)"[2].

وما أثرى الدّرس اللّغوي الحديث هو الوسائل الحديثة الّتي أتاحت للباحثين الوصول إلى نتائج علمية يقينية في عجالة. فكانت دراساتهم علمية محضة إذ أنّه:"لماّ كان **الصّوت اللّغوي** أحد لوازم **النصّ الأدبي**، لذلك تقترب الدّراسة النّقدية الّتي تعتمد على تحليل النصّ بدايةً من **الصّوت إلى النّص** من الدّراسة العلمية الخالصة"[3]، وإذا عدنا إلى **البدايات الأولى للدّرس اللّغوي الصّوتي لدى الأوربيين** نصادف الباحث **همبلت HUMBOLDT** في النّصف الأول من القرن التّاسع عشر في تصريحه "بتأييده العلاقة بين الأصوات ومعانيها لذا فقد أورد **جيسبرسن JESPERSEIN** آراء المحدثين في الصّلة بين **الألفاظ والدّلالات**"[4]. فلقد تحدّث هذا الأخير عن "الألفاظ الّتي تعدّ بمثابة الصّدى لأصوات الطّبيعة وهذه ظاهرة واضحة في كلّ اللّغات وهي تشبه.... في العربية من أمثال الحفيف، الخرير والزّفير والصّهيل والزّئير... إلى غير ذلك من كلمات استمدّت ألفاظها من

---

(1) ينظر: فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة. ت: يوسف غازي/ مجيد النصر. دط. المؤسسة الجزائرية للطباعة: 1986. ص49. ص73.

(2) د. كمال بشر: علم الأصوات. ط: 2000. ص41.

(3) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص27.

(4) المرجع نفسه: ص28.

الأصوات الكونية وأصوات الحيوانات"[1]، مضيفًا أنّه "الفصل في الحكم في **جوانب الأصوات** إنّما هو استعمالها للتّفريق بين المعاني أو عدم استعمالها لهذا الغرض"[2].

وهنا نلحظ تعانق الدّراسات العربية القديمة مع الدّراسات الأوربية كما حاول **بوز HG.POS** أحد الفلاسفة الهولنديين التّوفيق بين **الصّوت والدّلالة** ويشير كذلك **ماريو باي MARIO-PEI** إلى أهمية **الدّلالة الصّوتية** في كشف جوانب المعنى، وأشار كذلك إلى **أصوات العلّة** وإلى ما يسمى بجزئيات الكلام، وتحدّث عن أسماء **الفونيمات التّركيبيّة** وأهمّها **النّبر والتّنغيم والمفصل.**

ويرى **روسو** أن الكلام يعدّ أساسيًا، وهو أصحّ حالات اللّغة وأكثرها طبيعية وربطه بالكتابة الّتي ينظر إليها نظرة قلق.

كما أنّه علينا ألاّ نتجاهل الدّور الّذي قام به "**علم اللّغة الاجتماعي**" في العناية بالتّفاعلية الرّمزية للّغة المنظومة الّتي تعتبر وسيطا لانجاز أفعال اجتماعية علمية، فبالصّوت الدّال يمكن كشف النّقاب عن الأنماط الدّلالية للّغة وللبنية الاجتماعية، لأنّ اللّغة المكتوبة لا تفي بالغرض لوحدها في إبراز الأبعاد الدّلالية من ناحية وللتحليل الاجتماعي من ناحية ثانية، "فاللّغة الأدبية تعتمد على المستوى الصّوتي، أي الصّوت الملفوظ للشّكل اللّغوي المكتوب، أي تصويت كل صامت وبعثه للحياة"[3].

وكما أن **فيرث firth** يتقارب في الرّأي مع **فندريس Vandress** من حيث **الجرس الصّوتي** و"رأيهما مستمدّ من رأي **ابن جنّي** وبالتّحديد في **باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني**"[4] فقد اعتنى فيرث نفسه بالعلاقة بين **الصّوت والمعنى** "من خلال تجانس الأصوات وتأثيرها الدّلالي التي تحدثه مثل هذه الأصوات في

---

[1] المرجع السابق: ص29.

[2] د. كمال بشر: علم الأصوات. ط: 2000. ص72.

[3] ينظر: د.مراد عبد الرّحمن مبروك: مـــن الصّـــوت الـــى الـــنّص. ص29. ص30. ص31. ص32. ص33.

[4] محمد المبارك: فقه اللّغة وخصائص العربية. دط. دار الفكر. بيروت: 1975. ص47.

السّياق الكلّي للنّص الأدبي وبخاصة النّص الشّعري"[1]. فاهتمام الدّارسين انصب في معظمه حول العلاقة بين **الصّوت والدّلالة**،"ولم يرفضوا هذه العلاقة في جملتها وفي الوقت نفسه لم يقبلوها جملة، وهذا من ناحية العلاقة بين صوت الكلمة ومعناها"[2] وهذه الرؤية لدى كل من القدماء والمحدثين قد تضفي نوعًا من الفهم الخاص **للنّص الأدبي**، وكما يقول **د.مراد عبد الرّحمن**[3]: "إلاّ أنّنا لا نستند إليها كلّ الاستناد لأنّها تتقوقع حول بعض الحروف وبعض الكلمات التي يدل صوتها على معناها أو يدل شكلها الكتابي على الشّكل المدلول ولم تتجاوز هذا المفهوم إلى مفهوم آخر أعمق وهو الدّلالة الكلّية للصّوت أو لنقل دلالة الصّوت من خلال السّياق الكلّي وليس من خلال الحروف أو الكلمات المقروءة وهنا تكمن رؤيتنا في فهم الدّلالة الصّوتية للنّص من خلال السّياق الكلّي لها".

فالدّكتور عبد الرّحمن يولي عناية خاصة لكلّ ماله علاقة بالنّص الأدبي ويخدمه، وعلى وجه التّحديد الدّلالة الصّوتية للنّص وذلك لما لها من تأثير داخل الأثر الأدبي وعلى متلقي ذلك الأثر.

وهنا تدور بنا رحى الحديث للعودة إلى ذكر العالم **دي سوسيور** وما تبناه من أراء ودراسات على سبيل التّوضيح، وذلك في حديثه عن المعاني الدّلالية للصّوت من خلال "استنطاق النّص الأدبي المكتوب والتحام الدّلالتين المكتوبة والمنطوقة إذ بهما يشكّل البعد الشمولي للنّص الأدبي"[4]. ولقد تبنى الحديث عن رأي **دي سوسيور** العالم **ف.ر. بالر F.R.BALMER** مقررا[5]: "أنّ العلاقة اللّغوية تتكوّن

---

[1] د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص33.

[2] المرجع نفسه: ص34.

[3] المرجع نفسه: ص34.

[4] المرجع نفسه: ص36.

[5] ريم أحمد مصطفى: قضايا التنظير للتنمية في العالم الثالث. دط. دار المعرفة الجامعية الإسكندرية. مصر: 1985. ص123.

من دال ومدلول هما على نحو دقيق. صورة صوتية **SOUNDIMAGE** وتصور **CONCEPT** وكل منهما يرتبط برباط نفسي متعلّق بتداعي المعاني **ISSOCIATIVE**، بمعنى أن كلاً من الأصوات الّتي نطلقها والأشياء التي توجد في الحياة ونتحدّث عنها تعكسها – على نحوها- كيانات تصورية".

"واتّبع خطى ديسوسير من حيث اعتباطية الدّلالة كل من **هياكاو HAYAKAWA وسابير SAPIR وروبرت هول R.HALL وادجار ستيرتفنت E.STURTEVENET**"[1]. وكلٌ كانت له وجهة نظره الخاصّة حول الدّلالة الصّوتية.

وكما يقول **د. عبد الرّحمن مبروك:**[2] "ومهما تعدّدت الآراء حول الدّلالة الصّوتية فإنه لا يمكن إنكار الأثر الدّلالي الّذي يحدثه الصّوت في المعنى سواءً من خلال الجرس الصّوتي أو من خلال الإيقاع اللّغوي أو من خلال المؤثرات الصّوتية النّوعية."

فالصّوت له بصمته الخاصّة وطابعه الخاصّ الّذي يتفرّد به في سماء النصّ الأدبي فهو كالطّيف الّذي يلوّن كبد السّماء ببهائه ورونقه، فالصّوت بتغيّراته وذبذباته يومئ بما يوجد في مكنونات الكاتب فينجلي ذلك على يد القارئ فمنه ما يطرب ومنه ما يحزن فنصل بذلك إلى لمس جمالية النّصّ الأدبي عامّة أو النصّ الشّعري خاصّة إذ أنّه لكل صوت إيقاعه الخاصّ به.

3- الدراسة الصّوت لدى اللّغويين والنّقاد العرب المحدثين:

لقد قاد زورق **الدّراسات اللّغوية عند المحدثين العرب** العديد من النّقاد واللّغويين وكان ذلك منذ **النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر** فجذفوا في بحر الصّوت اللّغوي بعد مرورهم بالدّراسات اللّغوية القديمة في تراثنا القديم، وبعض

---

[1] د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص86.

[2] المرجع نفسه: ص36. ص37.

الدّراسات اللّغوية الأوربية، ولم تكن دراساتهم تضرب في العمق، وإنّما مسّت الظاهرة الصّوتية بكلّ لطف ورفق.

فتجد **الشّدياق** يشير إلى العلاقة بين **الصّوت والمعنى** بانيًا ذلك على أساس محاكاة صوت الإنسان للطّبيعة، وتكلّم عن **الحرف** وما يرمز إليه من معنى فيقول: "فمن خصائص حرف الباء السّعة والانبساط نحو البراح والأبطح... ومن خصائص حرف الدّال اللّين والنّعومة والغضاضة نحو الفرهد والأملود، والميم القطع والاستئصال والكسر نحو: إرم، حسم، حلقم، خضم..."[1] إلى غير ذلك.

ومن الواضح أنّ **الشّدياق** تحدّث عن **الدّلالة الصّوتية** المفردة للحرف اللّغوي دون أن يعنى بالدّلالة الصّوتية في النّسق الكلّي للجملة أو النّص.

ويكمل **جرجي زيدان** المسيرة في الدّرب وذلك بحديثه عن **المستوى الدّلالي للصّوت اللّغوي**. "فإذا كان الحرف عند الشّدياق يرمز للكلمة فإنّ الحرف الزّائد عن الحرفين الأصليين في الكلمة عند زيدان يؤدّي إلى تنوّع المعنى الأصلي"[2] وهذا ما قام بدراسته ابن جنّي وغيره.

إذ أنّ **الدّومنيكي** يرى أن أصول أيّ كلمة عربية أو سامية تتكوّن من أصل ثنائي... ويكرّر **العلايلي** ما ردّده **أحمد فارس الشّدياق** من حيث العلاقة بين الحرف والمعنى، فيرى أنّ لكلّ حرف معنى وهو بذلك يقف أيضًا عند الصّوت منعزلاً عن السّياق، وبالتّالي تصبح الدّلالة الصّوتية غير ثابتة، وتظلّ محاولات العلايلي ناقصة لأنّها "اقتصرت على الدّلالة الصّوتية المفردة بعيدًا عن السّياق"[3] فكلّما كانت الدّراسات بعيدة وغير ملامسة للسّياق عاد ذلك بالسّلب على **الدّراسات الصّوتية**.

---

(1) د. مصطفى مندور: اللّغة بين العقل والمغامرة. دط. منشأة المعارف. الإسكندرية. مصر:1974. ص118.

(2) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص37.

(3) المرجع نفسه: ص39.

ويأتي **العقّاد** بعد ذلك ويتفطّن للنّقص السّابق **فيقرن بين الحرف والدّلالة** رابطًا **دلالة الصّوت** وتغيّر تأثيره تبعًا لتغير موقعه في الكلمة، ولكنّه لو تحدّث عن تغير موقعه في الجملة أو النّص لكان أجدى وأنجع، فتظلّ محاولاته أيضًا محصورة في دلالة الصّوت بعيدًا عن السّياق وبالتّالي تصبح المعايير غير موضوعية.

ولقد أمسك طرف المجذاف وعبر الضّفاف في هذا المجال نخبة من أساتذة جامعيين، وأكملوا المسيرة فتداولتها ألسنتهم وجرت بها أقلامهم وكانت أفكارهم حول **التأثير الصّوتي** منيرة، وكلّها تناولت **الدّراسة الصّوتية** من المنظور **اللّغوي العام**، والنزر القليل منها "هو الّذي عني **بالمؤثّرات الصّوتية في النّص المكتوب** وبخاصّة **النّص الشعري**"[1]، ورغم ذلك يجدر بنا القول أنّ "**الدّراسات الصّوتية** بدأت تنفتح على اللّغة الأدبية المكتوبة"[2]، وتدرسها دراسة لغوية صوتية، وبدى هذا واضحًا من خلال الأعمال الّتي برزت في الآونة الأخيرة منها **التّطبيقية والتّنظيرية** إمّا على **الشّعر** أو على **القصّة** أو **المسرحيّة** مثل دراسة الدّكتور **محمد عوني عبد الرّؤوف** "والّتي عني فيها بالعلاقة بين القافية والأصوات اللّغوية أو لنقل أثر المؤثّرات الصّوتية اللّغوية على القافية"[3]، وكذلك دراسة الدّكتور **سعد مصلوح** والدّكتور **كريم حسام الدّين** في كتابه **(الدّلالة الصّوتية)** وأشار فيه إلى **أهمية الصّوت** في دراسة الرّواية والمسرحيّة والمسلسلات الإذاعية.

وهناك دارسين آخرين تفطنوا **للدّراسة الصّوتية** وما لها من أهميّة بالغة على الصّعيد اللّغوي وكذا داخل جسد النّص الأدبي المكتوب من شعر وقصّة... إلى حين إدخال الوسائل الحديثة في تشريح الصّوت الإنساني كما هو الحال عند **د.إبراهيم أنيس** في كتبه "الأصوات اللّغوية، "من أسرار اللّغة"، "دلالة الألفاظ". حيث نجده "قسّم الأصوات مخبريًا إلى مجهورة ومهموسة وشديدة ورخوة، وساكنة وليّنة

---

(1) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص40.

(2) المرجع نفسه: ص41.

(3) ينظر: المرجع نفسه. ص42. ص43.

معتمدًا على المقاطع الصّوتية"[1]، لكن رغم هذا ما يزال البحث عاجزًا أمام المؤثرات الصّوتية وأثرها في النّص الأدبي. إذ لم تدرس قدر الكفاية. لذا عليها أن تلتحم وتتضافر مع أبنية النّص الأخرى، لتكون جسدًا وتنفخ فيه من روحها إن أمكن.

وتجدر بنا الإشارة ها هنا إلى **مخارج الأصوات** عند المحدثين **وصفات الأصوات** عندهم فلقد كان تحليلهم تحليلاً علميًا عن طريق **المخابر الصّوتية** والآلات الجدّ حساسة، ممّا زاد **الدّرس الصّوتي** حلاوة وإثارة، فكان تصنيفهم على حسب "تمثيلهم بحروف اللّسان العربي"[2] على النّحو ["التّالي:

1. **الشفويّة المزدوجة (bilabiales)** وهو مخرج البّاء والميم والواو وحركة الضّم.
2. **الشّفوية الأسنانيّة (labiodantales)** وهو الفاء.
3. **بين الأسنانية (inter dentales)** وهي الظّاء والثّاء والذّال.
4. **الأسنانية اللّثوية (apicales alveolaires)** وهو الضّاد والدّال والطّاء والتّاء والسّين والصّاد والزّاي.
5. **اللّثوية المائعة (avialairs liquides)** وهو اللاّم والرّاء والنّون.
6. **الحنكية الأمامية (prèpalatales)** وهو الشّين والجيم واليّاء وحركة الكسر.
7. **الحنكية الخلفية (poste palatales)** وهو الكاف.
8. **اللّهوية (velaires)** وهو القاف والغين والخاء.
9. **الحلقية (pharyngales)** وهو العين والحاء.
10. **الحنجرية (laryngales)** وهو الهمزة والهاء وحركة الفتح"][3].

---

(1) ينظر: د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص21. ص22. ص23. ص24.

(2) الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية. ص168.

(3) أحمد حساني: مباحث في اللّسانيات. ص87.

* ينظر: حسني عبد الجليل يوسف: التّمثيل الصّوتي للمعاني. ص: 20. 21.

فهذا بالنّسبة لما ورد عن **مخارج الأصوات** أمّا عن **صفاتها** فنجــدها تتحـدّد وتنوّع ["كالتّالي:

1- **الأصوات الشّديدة الانفجارية (oclusive)**: يتحدّد وصف هذه الصّفة انطلاقًا من معاينة حدوث الصّوت الّذي ينسدّ في الهواء بفعل حاجز عضوي ثمّ فجأة ينفرج فيحدث انفجارًا هذه الصّفة هي للحروف التّاليــة: "**ب. ت.د. ط. ض. ك. ق. د.ج**" وسميّت عند **كمال بشر**: "**بالوقفات الانفجارية** و هي أن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرّئتين حبسًا تامًّا في موضع ما ثمّ ينتج عن هـذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهـوائي فجــأة، فيندفع الهواء محدثًا **صــوتًا انفجــاريًّا**"[1].

2- **الأصوات الرّخوية أو الاحتكاكية (fricatives)**: وهي الأصــوات التــي لا ينغلق فيها مجرى الهواء انغلاقًا تامًا عند النّطق بها بل يضيق نســبيًّا إلــى درجة أن خروجه يحدث احتكاكًا مسموعًا"[2] وهذه الصّــفة هــي الحــروف التّالية: "س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ق، ه، غ، ع، ج، خ".

3- **الحروف البينية (بين الرّخاوة والشدّة) والجرســية (Sonantes)**: وهــي الحروف التّي يكون فيها الحاجز أمام مرور الهواء أخفى ما يمكــن بحيــث تشبه الحركات التي يمرّ فيها الهواء بلا اعتراض وهــي: "ل، ن، م، ر، و، ي" ويلاحظ أن حرف "ع" الّذي **يعدّه القدماء** بينيًّا أصبح اليوم فــي اعتبــار المحدثين رخوًا.

4- **الحروف الشديدة الرّخوة (Offriquées)**: وهي الحروف التي تبتدئ شديدة وتنتهي رخوة، وتكون تأديتها مركبة مثل **الجيم** التي ينطبــق بهــا (د.ج) أو **الشين** التي ينطق بها (ت.ش) بحيث تحتوي على جزء شديد في أوّلهــا ثــم تنتهي رخوة.

---

[1] د. كمال بشر: علم الأصوات. ص297.

[2] المرجع نفسه. ص297.

5- **الحروف المائعة (Liquides):** وهي الحروف التي يـتم فيهـا اعتـراض الحاجز للهواء دون أن يحدث احتكاك أو صفير وهي مثـل: الـراء، الـلاّم والنون في العربية.

6- **الأصوات الأنفيّة (الخيشومية) (Nasales):** وهي الميم والنّون بحيث تمـرّ من الأنف "فعند إصدار الأصوات يحبس الهواء حبسًا تامًا في موضع من الفم ويخفض الحنك الليّن SoftPalate فيصعد الهواء عن طريق الأنف"[1].

7-. **الأصوات المجهورة (Soureles):** وهي الأصوات التي يصاحبها اهتـزاز في الوترين الصّوتيين إذ يحدث ما يسّمى **بالذّبذبة** Vibration وهـي فـي العربية (ب.ج.د.ذ.ر.ز.ض.ط.ع.غ.ل.م.ن) وتضاف إليها الواو والياء.

8- **الأصوات المهموسة (Sourdes):** وهي الأصوات الّتي لا يصاحبها اهتزاز فـي الـوترين الصّـوتيين وهـي فـي العربيـة (س.ك.ن.ف.ح.ث.ه.ش.خ.س.ص.ق.د.ط) ويلاحـظ أن الحـروف (ق.ط) كانت تعّد مجهورة في التّصنيف **العربي القديم** لكن أصبح يعتبرها **المحدثون مهموسة.**

9- **التّفخيم والتّرقيق:** همـا أثران صوتيـان يصاحبان بشكل تنـاوبي نطـق صـوتي اللاّم والـرّاء " إثر عوامل فيسيولوجيـة متداخلة أهمّهـا:

1- اِرتفاع مؤخّر اللّسان تجاه أقصى الحنك.

2- رجوع اللّسان إلى الخلف بصورة أسرع"[2]؛ ويتم ذلـك تبعًـا لظـروف السّياق الوارد فيه كل من الحرفين السّابقين وهناك أصـوات يلازمهـا **التّفخيم** مثل: **ص.ط.ظ.ض.ق.غ.ح** وما سوى ذلك فهو **مرقق.**

10- **الإطباق (Velorisation):** تحدث هذه الظّاهرة الصّـوتية حينمـا يرتفـع مؤخر اللّسان نحو الحنك الأعلى (الطبق) والأصوات المطبقة فـي اللّسـان

---

(1) د. كمال بشر: علم الأصوات، ص348.

(2) المرجع نفسه: ص394.

العربي هي: ص.ض.ط.ظ والأطباق فيها يعتبر صفة تمييزية إذ لولا الإطباق لصارت الطّاء دالاً والصّاء سيناً.

11- الإنخفاض والإستعلاء: المستعلية في اللّسان العربي كما هو محدّد في تصنيف القدامى هي: "(ص.ض.ط.ق.خ.غ) وما سواها فهو منخفض"[1].

فهذا بالنسبة **للتّصنيف حسب الصّفات** عند **المحدثين.**

إلاّ أنّه هناك كذلك من قسّم **الأصوات اللّغوية إلى زمرتين:**

"زمرة الأصوات الصّائتة (***Voyelles***) وزمرة الأصوات الصامتة (***consonnes***)"[2]. فهذا بالنسبة لإبراهيم أنيس إذ يقر متحدّثاً عن الأساس في هذا التّصنيف قائلاً: "وأساس هذا التّصنيف عندهم هو الطّبيعة الصّوتية لكلّ من القسمين"[3].

ويمكننا كذلك تسميّة "**القسم 2:** بالأصوات السّاكنة **أمّا 1:** فأصوات اللّين"[4].

* فالصّفة الجامعة بين ***أصوات اللّين**** هي أنّه عند النّطق بها يندفع الهواء من الرّئتين مارًّا بالحنجرة آخذاً مجراه في الحلق والفم في ممرّ لا يحبس فيه النّفس دون ضيق أو اعتراض إذاً الصّفة المميّزة لأصوات اللّين هي "كيفية مرور الهواء من الحلق والفم والخلوّ من الموانع"[5].

---

(1) الطيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية. ص169. ص170.

* ينظر: كمال بشر: علم الأصوات. ص247. ص348. ص393. ص394.

* ينظر: أحمد حساني: مباحث في اللّسانيات. ص86. ص87. ص88.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص26.

(3) المرجع نفسه: ص27.

(4) ينظر: عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص111. ص112. ص113. ص114.

(5) ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص26. ص27. ص28.

* في حين أن ***الأصوات السّاكنة*** فيها **أمران** اثنان:

1. إمّا أن ينحبس معها الهواء انحباسًا تامًّا إلى غاية ذلك **الصّوت الانفجاري**.
2. أو يضيق مجراه فيحدث صوتًا مثل... **الصّفير**...الخ.

* كما أنّ هؤلاء "المحدثين قد لاحظوا من خلال هذا أنّ **الأصوات السّاكنة** أقلّ وضوحًا في السّمع من **أصوات اللّين**"[1].

لقد ترك كلّ واحد من **اللّغويين والنّقاد العرب المحدثين** الّذين مروا بين صفحات بحثنا بصمتهم ونظرتهم، وذلك بدراستهم **للصّوت** وما يتعلّق به من **ظواهر لغوية وطبيعية**...إلى غير ذلك وطرقوا مواضع جمة أفادت الدّرس اللّغوي وأثرته، وزرعت بذلك الفسيلة الّتي أنتشت بحوثاً تنظيريةً وتطبيقيّة أخرى.

---

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص27.

* وعلينا هنا التّمييز بين أصوات اللّين وبين ما يطلق عليه الصّرفيون حرف اللّين.

المبحث الثالث

أسرار علم الإيقاع والوزن في التّراث النّقدي

أنظر من حولك وتأمّل لتتّضح لك الرّؤية، وتكتمل فتطرب نفسك وتتدلل بما ترى من الجمال المذهل ولما تسمع من ترانيم دون كلل أو ملل.

قد نتساءل ما سرّ هذا الإنتشاء هل هو إيقاع الطّبيعة والحياة أم إيقاع الجمال والكلمات؟.

فالإيقاع **الثّاني** مستمدّ من **الأوّل** في كثير من الأحايين فالتأثّر بإيقاع الطّبيعة والحياة يجعل المبدع يوقع تلك البصمات الإيقاعية على ورقة بيضاء صمّاء لتستجيل سلسلة توقيعية لَهَا دلالات ومعاني جمة، لذلك "فالإيقاع وإن كان يمتلك من الخفاء درجة سحرية يولع بمعايشة أسرارها الشّعراء فإنّه المنتظم الحاسم لخصائص أساليب التّعبير، وأفضل ما يصيبُه نشاط الحسّ بإزاء ذلك هو أن يوفّق في إصابة الأنساق اللّغوية الطّريفة... فالإيقاع يعدّ بمثابة المجاز في بلاغة الوزن، من حيث إنبناؤه على التنويع والمفاجأة باعتباره لا يتأطّر بإطار، ولا تحكمه قاعدة ثابتة من التّركيب الكّمي للكلام، وإنّما الاعتبار في ذلك إلى ما وافق المجهودين النّفسي والعصبي معا باعتبارهما يتقبّلان ما وافق الاقتصاد في المجهود المبذول في تحقيق الكلام، وقد جبلت النّفس الإنسانية على تعشّق ما لذّ ولان"[1]. وبالأخصّ إن أحيطت به في كلّ مكان، فالإيقاع مبنيّ على الرّتابة والنّفس تميل إلى هذا.

فنبضات القلب يتولّد عنها إيقاع الحياة، وصوت زخّات المطر تشكّل لنا إيقاعًا... فما أكثر إيقاعات الحياة وأسرارها وما أكثر متتبّعيها والعاملين بها وعليها.

---

[1] د.العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري- بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر-. دط. دار الأديب للنّشر والتّوزيع: 2005. ص77. ص78.

ويرد لفظ إيقاع وصفًا للشّعر المتّزن، وذلك في قول **ابن طباطبا**[1]: "والشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم من صحة وزن الشّعر صحّة وزن المعنى وعذوبة اللّفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه الّتي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان أنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه". فالإيقاع عند **ابن طباطبا** مرتبط بالشّعر الموزون، فما لم تتحقق هذه الميزة لا يتحقق **شرط الإتّزان** حتّى في فنون القول الأخرى، ويأخذ هذا الأخير **الإيقاع** على أنّه مقياس لجودة الشّعر والسّبيل إلى الإنشاد والأريحيّة والطّرب الّذي يتلقّاه من يصارع النّص ويواجهه، وذلك تبعًا لجودة السّبك،وحسن القول، واعتدال الأجزاء الّتي تجر بدورها إلى اعتدال الوزن وسداد المعنى وجزالة اللّفظ وحسنه.

وينظرُ كذلك إلى كون الوزن عنصرًا من عناصر الإيقاع لا مرادفًا له فهو يقرّ بالفرق بينهما ذلك "لأنّ الوزن يستمدّ فاعليته من العروض وقوانينه"[2].

وهنا تأتي اللّغة لتفرض نفسها لأنّ الإيقاع الشّعري "يستمدّ فاعليته من علاقات اللّغة الّتي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى"[3]. فالنّسيج اللّغوي تتشابك ضمنه الإيقاعات وتضبطه الأوزان.

وكما يرد الإيقاع عند **السّجلماسي** في سياق حديثه عن التّخييل ويدخله في تعريفه للشّعر، فيتحدّث عن الوزن وكذا العدد الإيقاعي، وكذا يلمّح إلى القافية وذلك

---

(1) ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر. د.محمد زغلول سلام. ط3. منشأة المعارف. الإسكندرية: د.ت. ص53.

(2) عمر خليفة بن إدريس. البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ط1. جامعة قاريونس بنغازي. ليبيا: 2003. ص25. ص26.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشّعر. ط3. دار التنوير. بيروت: 1983. ص265.

في قوله[1]: "الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة، هو أن تكون الحروف الّتي يختم بها كلّ قولٍ منها واحدة". وكلّ لفظ من الألفاظ الواردة في هذا القول له دلالته ومعناه فهو يقصد بقوله: "عدد إيقاعي" "مساواة الصّدر للعجز والعروض للضّرب وذلك في عدد التّفاعيل وكذلك المتحرّكات والسّواكن، والأصوات النّاتجة عن تردّد القافية وتكرارها في أواخر الأبيات"[2].

لكن الوزن بالضّبط "بنية لا يمكن أن تحلّل اعتمادًا على اعتبارات صوتية هزيلة، وإذن فالباب مشرّع أمام البحث عن تماثلات تكون فيها اعتباطية الإحساس هي المهيمنة، وقبل أن نقترح رمزية للوزن، وجب علينا مع ذلك أن نبدأ بما ينبغي البدء به، وأن نتساءل عن القيمة الدّلالية للأصوات... وإذا كان كلّ وزن لا يعبّر سوى عن ضرب ما. فإنّ التّناظر الوزني يجب أن يؤمّن انسجام الأغراض في القصيدة"[3]. فهذا **الانسجام** يتولّد عنه **رتابة الإيقاع** والإحساس به يقودنا إلى تذوّق الإيقاع مرورًا بالوزن إذ أنّ الأوّل يولّد بدوره اهتزازات في نفسيّة السّامع "وكلّ ما يؤثّر تركيبًا في بلاغة المعنى فهو إيقاع"[4] وهنا يدخل النّسيج اللّغوي وبفرض نفسه، لأنّ به تتّضح أكثر جمالية الإيقاع.

---

(1) أبو محمد القاسم السجلماسي: المنير.ت.البديع. ت. علال الغازي. دط. مكتبة المعارف. الرّباط: 1980. ص218.

(2) عمر خليفة بن إدريس. البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص27.

(3) جمال الدّين بن الشيخ، الشّعرية العربية. ت. مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ. دط. دار توبقال للنشر: 1989. ص270.

(4) د. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشّعري. ص84.

وركّز **النّقاد الفلاسفة** على السّمة العددية الزّمنيّة للوزن الشّعري وهي "سمة تنبثق من تعاقب الحركات والسّكنات وتكرارها على نسب معلومة، وتساوي زمن النّطق بها، فجعلوها بحكم ثقافتهم الموسيقية هي الأصل الّذي تبنى عليه الألحان في الموسيقى والأوزان في الشّعر"[1].

إلى أن جاء **الفرابي** مذلّلا هذه الفكرة قائلاً[2]: "والألحان بمنزلة القصيدة والشّعر، فإنّ الحروف أوّل الأشياء الّتي منها تلتئم ثمّ الأسباب ثمّ الأوتاد ثمّ المركبة على الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع ثمّ البيت وكذلك الألحان، فإنّ الّتي منها تأتلف منها ما هو أُولٌ ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء الّتي هي من اللّحن بمنزلة البيت من القصيدة والّتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هيّ النّغم". وهذه إشارة إلى الإقبال والدّعوة المبكرّة للعروضيين بدراسة الموسيقى والنّغم، لما رأوه من أوجه الشّبه بينهما فالموسيقى تطرب والإيقاع يطرب وذلك لأنّ "الموسيقى والوزن الشّعري يشتركان"[3] في "جذر إيقاعي واحد هو تعاقب الحركة والسّكون"[4].

واستحوذت فكرة دراسة عناصر الاشتراك بين الموسيقى و العروض، فأسقطت قوانين الموسيقى ومصطلحاتها على العروض "ممّا سمح بدخول مصطلح الإيقاع في مجال النّقد فقد وظّفت التّفاعيل العروضية وأجزاؤها في تحديد الغناء وطرائقه"[5]. لهذا نجد رؤية النّقاد في هذا الشّأن انحصرت حول ربط الإيقاع بالموسيقى، لذلك بقي يكتنفه بعض الغموض "وبالجملة فقد أحسّ نقادنا بالإيقاع وفعله الّذي يتجسّد في حركة اللّغة فحاولوا فصل الظّاهرة الإيقاعية عن أصلها

---

(1) د. عمر خليفة ابن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص27.

(2) الفارابي: الموسيقى الكبير. دط. دار الكتاب العربي. القاهرة: د ت. ص85. ص86.

(3) د. عمر خليفة ابن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص28.

(4) ألفت الرّومي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين. ط2. الهيئة المصرية للكتاب: 1984. ص28.

(5) د. عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص31.

الطّبيعي وتطويقها بالقاعدة، فلم يتيسّر لهم ذلك في مجـال التّنظيـر إلاّ بقـدر"[1].

والصّحيح أنّهم كانوا يطربون بالكلام الموقع الجميل حتّى الطّفل الصّغيـر ينام على إثر هدهـدة إيقاعية تتسلّل إلى مسمعه بلطافة، وتؤثّر فيه فيستسلم للنّوم."فقـد غـدا وعي جماليات الإيقاع الشّعري يعول على جانب الإيقاع أكثر مـن تعويلـه علـى الوزن بالنظّر إلى ما لمفهوم الوزن من صلة بالاستعمالات الكلاسيكية لبناء الخطاب الشّعري"[2].

وهذا لأكبردليل عن شغف العربي قديمًا وحديثًا بكلّ كلام موقّع فعلى إثر هذا نعمد إلى القول بأنّ الوزن يسبح في كلّ ما هو راكد وليس بجديـد علـى عكـس الإيقاع فهو متجدّد تجدد النّهر.

1- نظـرة النّقـاد المحدثيـن للـوزن والإيقـاع:

لقد سبح في بحر الإيقاع القدماء وسبر أغواره المحدثون فصنعوا من أصدافه رموزًا ومن حبات رمله الذّهبية سلاسل توقيعية ومن كنوزه الغائرة فـي أحشـائه تخريجات وقواعد سحرية، فنهلوا من الدّرس القديم كل منهل حتّى أنّهم اسـتعاروا كلمة الإيقاع من **اللّغة اليونانية** إذ استعملت "بمعنى الجريان أو التّدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصّوت والصّمت أو النّور والظّلام أو الحركة والسّكون أو القوّة والضّعف... فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وحتـى بين الجزء والأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي"[3].

ويكون ذلك في قالب متحرّك ومنتظم في الأسلوب الأدبي (الشّـكل الفنـي)، ويستطيع الفنان أو الأديب أن "يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التّكرار

---

[1] د. عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص32.

[2] العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص64.

[3] مجدي وهبة. كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب. ط2. مكتبة لبنان. بيروت: 1984. ص71.

أو التّعاقب أو التّرابط"[1]. فالتّكرار هاهنا له سمته ورونقــه فــي الأثــر الأدبــي، والتّعاقب له ديدنه، والتّرابط له سحره التّنظيمي الخاص.

فعلى إثر هذا أخذ – النّقاد – الحديث عن الإيقاع كلّ مأخذ فحاولوا التّمييــز بين الوزن والإيقاع وكان بساطهم وأرضيتهم"النّص الشّــعري" بأبعــاده التّعبيريــة والشّعرية الّتي تومئ لصاحبها إلى ما وراء المرئيّ. فتجاذبوا أطراف الحديث حوله وحاولوا رفع البرقع من عليه وهتكوا أستار اللّغة لمعرفة وقراءة ما وراء فاتّضحت لهم الكثير من المعالم والدّلالات.إذ نجدهم أقرّوا بأســبقية الــوزن علــى الإيقــاع واشتماله عليه، فهو أوسع دلالة شعرية منه، وكلّ وزن قائم لا محالة على الإيقاع، والإيقاع مرتبط بالحسّ بينما الوزن مرتبط بالعقل، وكــلّ مــن الــوزن والإيقــاع مرتبطان بالنّفس التّعبيري والإيقاع متناسخ رحب الأجواء واسعها، والوزن ثابــت محدود متهالك الصّورة محفوظها*.

فكانت محاولة الدّكتور **محمّد مندور** بصمة موقّعة على صفحات النّقد الحديث بتفريقه بين الوزن والإيقاع بقوله: "أمّا لكم (الوزن) فقصد به هنا كمّ التّفاعيل الّتــي يستغرق نطقها زمنًا ما، وكلّ أنواع الشّعر لابدّ أن يكون البيت فيها مقسّمًا إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرّجز عندنا مــثلاً وقــد تكــون متجاوبــة كالطّويل حيث يساوي التّفعيل الأوّل التّفعيل الثّالث والتّفعيل الثّاني للتّفعيــل الرّابــع وهكذا... وأمّا الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية مــا علــى مســافات زمنيــة متساوية أومتجاوبة"[2]. وهو بهذا يحدّد كمّ التّفاعيل، مراعاة لفكرة الكمّ في الشّعــر العربي، وكــذا المقاطع الطّويلة والقصيرة كوحدات زمنية فنظرتــه إلــى ذاك الوزن نظرة "تجريد صرف"[3].

---

(1) المرجع نفسه: ص72.

* ينظر: د.العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص53. ص54.

(2) محمد مندور: في الميزان الجديد. دط. نهضة مصر: 1973. ص233. ص234.

(3) ينظر: د. عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص34.

ويقول **شكري عياد**[1]: "بأنّ تميّز التّفاعيل بعضها من بعض يقتضي بروز "**الظّاهرة الصّوتية**" الّتي تتردّد بين تفعيلة وأخرى لنستنتج من هذا أن تعريف الوزن يتضمّن الإيقاع أيضًا وأنّ المصطلحين لا يُفهم أحدهما بدون الآخر".

فقد فرق هذا الأخير بين **الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي** ونوّه فيه إلى مصطلح **النّبر** فـ" النبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدّور الرّئيسي وأمّا في الإيقاع الشّعري فإنّه يتبع خصائص اللّغة الّتي يقال بها الشّعر، وقد لعب طول المقاطع وقصرها دورًا هامًّا في بعض اللّغات فاق أهمية النّبر"[2].

فالإيقاع له لمعانه و**النّبر** على إثره سما واتّضح إذ يعتبر من الوشائج المكوّنة له – **أي للإيقاع**– ويعتبر هذا الأخير تابعًا لخصائص اللّغة الّتي يقال فيها الشّعر، إذ أنّه نابع من وشائجها، فإذا رقّت اللّغة وكانت ألفاظها منتقاة، عذبة وسلسة جاء على إثرها الإيقاع آسرًا للخواطر.

فالوزن نتوخّى فيه دائمًا التّعثّر والاختلال في التّرتيب على غرار الإيقاع "فهو التّلوين الصّوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[3]. أي أنّه نابع من لدن اللّفظة بتشكيلاتها الصّوتية المختلفة.

وقد نجد كذلك **د. العربي عميش** يتحدّث عن حقيقة التّمايز بين الوزن والإيقاع في أكثر من مرّة في قوله:"ويكون من الأرجح أنّ الدّارسين لم يتفطّنوا إلى حقيقة تمايز كلّ من الإيقاع والوزن، بل نظروا إليهما نظرة المترادفين وبالتّالي قد فاتهم التنبّه إلى حقيقة كون الإيقاع لشساعة دلالاته أولى بتقدّمه على الوزن، فهو الّذي به تحلولى الأساليب وتفعم لتطريب أريحيته النفّس، وهو بتفوّقه الدّلالي يسبق في مضمار الشّعرِ كلّ الاعتبارات التّعبيرية الأخرى، فقد نصادف قصيدة اشتملت

---

(1) ينظر: شكري عيّاد: موسيقى الشّعر العربي. ط3. دار المعرفة. القاهرة:: 1973. ص62.

(2) المرجع السابق ص62.

(3) عزّ الدّين إسماعيل: الأسس الجمالية في النّقد العربي. دط. دار الفكر العربي: 1974. ص376.

على معجميه متفوّقــة، وصور شعـــريّة نضّاخة بكلّ جمال، غير أنّها عريها مـــن لباس الأساليب الإيقاعية الغنيّــة بالتّبديلات والتّنويعات اللّسانية، يجعلهـــا بـــاردة لا تنبني على أيّة إثارة أدبية، والشّعراء الشّاعرون يتمهّرون فـــي ابتـــداع المواقـــف التّعبيرية المحيلة على غناء التّجربة في هذا المضمار، فيبنون أساليبهم على إيقـــاع التّقديم والأخير والحذف والتّأويل..." [1].

وهذا يوحي إلى ضرورة وجود إيقاع نَفَس الشّاعر حتّى تتوقع الكلمات بإيقاع جيّد يثير مكامن النّفس ويؤزّها أزّا، فليس لكلّ مفردة بالضّرورة إيقاع داخل النّص. لذا فعلى الشّاعر أن ينتقي من قاموسه اللّغوي ما يزكـــي النّفـــوس ويطوّقهـــا، لأنّ الإيقاع النّصي يكمن في الأصوات "فلذّة النّص لا يمكن أن تتـــأتّى إلاّ فـــي جميـــع مكوّنات النصّ لفظًا ومعنًى وبناءً والعامل الموحدّ لهذه المكونات هو الإيقاع الّـــذي تشترك فيه كلّ فنون القول"[2].

فالتّلاؤم والانسجام من مكونّات النّصّ قصد التّأثير في المتلقي ابتعـــادًا عـــن الفجوات والهوة ممّا يجعله يستسيغ كلّ صوت موقع "فليس الانســـجام الـــدّاخلي إلاّ تعبيرًا عن التّوافق بين الدّاخل والخارجِ، أعني هذا التّوافق الّذي يضمن للعضو أن يكون حرًّا في عمله لا يعوقه عائق... ولئن كان الوزن أو الإيقاع عنصرًا جوهريا في الصّوت الموسيقي، فلأنّه يتيح للأذن أن تتوازن مع الاهتزازات الخارجية"[3].

وهذا الانسجام المتصل بالوزن والإيقاع كسر قيده الشّعراء المحدثون وذلـــك بتخليهم عن الوزن باعتباره مقيّدًا فحطّموا البنية الإيقاعية الرّوتينيّة وأسّســـوا بـــدلاً منها إيقاعًا جديدًا يجسّد إيقاع الحضارة، معتمدين في هذا على مســـتوى الانـــدفاع الإيقاعي على حدّ تعبير "**بريك** حيث أنّ الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفـــة

---

[1] العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص43.

[2] توفيق الزّيدي: مفهوم الأدبية في التّراث النّقدي إلى نهاية القـــرن الرّابـــع. ط2. منشـــورات عيـــون المقالات. الدّار البيضاء: 1987. ص29.

[3] جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ص29.

في خلق الانطباع الجمالي، فهذا النّسق أو ذاك يهيمن في أعمال مختلفة، وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن تسند إليها مهمّة الظّاهرة المهيمنة"[1].

فإذا ما نظرنا إلى العناصر البانية للإيقاع لا نلفيها تنحصر في دائرة النّبر أو التّنغيم فحسب فـ"**التّجنيس والتّرصيع والتّطريز والتّكرير والتّرديد والتّسجيع والتّقسيم** من بين العناصر المكوّنة **للإيقاع في البناء الشّعري**، وهي عناصر ينبغي أن ينظر إليها من **زاويتين:**

أوّلاً: الموقع العروضي: حيث تشارك هذه العناصر في البناء العام للوزن المجرّد كأيّ عنصر آخر من عناصر اللّغة فيتحوّل الوزن إلى بيت.

ثانياً: الموقع التّركيبي: الّذي يدخل العناصر نفسها في بناء التّركيب، وبالنّظر إلى مواقع الأصوات من الكلمات يتحوّل التّركيب النّحوي إلى سجع أو ترصيع..."[2]. فكلّما فتّشنا في هذا العنصر اتّضحت لنا الرّؤى أكثر فأكثر. وما يجدر بنا الإشارة إليه هاهنا هوأنّه "لا تخلو لغة من إيقاع، وليس وجود الوزن شرطًا لازمًا لتحقق هذا الإيقاع، ذلك أنّ الوزن الشّعري هو في الغالب ناتج عن تجمّع خصائص صوتية معينة في لغته، بمعنى أنّه ناتج خصائص إيقاعية لا يعقل أن نسلبه تشكّله وتجرّده عن جذره اللّغوي"[3]. فالخصائص الأصلية في هذا الجذر أكثر حيوية منه لوثاقة الصّلة باللّغة وأدائها "بل وتتعدّد صوره بدايةً بالتّشاكل الصّوتي وتكراراته وفي التّكرارات المقطعية ثمّ ظاهرتي النّبر والتّنغيم اللّغويين"[4].

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية-دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم- ط1. المركز الثقافي العربي: 1994. ص80.

[2] د. عمر خليفة ابن إدريس. البنية الإيقاعية في شعر البحتري. ص38. ص39.

[3] د. محمّد فكري الجزار:لسانيات الاختلاف- الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّص في شعر الحداثة- ط1. إيتراك للطباعة والنشر. القاهرة: 2001. ص52.

[4] المرجع نفسه: ص53.

إذًا فليس ضروريًّا أن نربط الإيقاع بالوزن كون الأوّل عالمي معنوي وحسّي أمّا الثّاني فعربي مادي، مع أنّ اجتماعهما هو ما يعطي اللّمسة الإيقاعية، فهذا الأخير يتدفّق من النصّ تدفّق الماء العذب الرّقراق من الغدير ليصل إلى المتلقي وذلك ما توحي به خلاياه وأنسجته المشّكلة له.

2- جمال اللّغة ولغة الجمال البلاغي والإيقاعي (التّساوق):

إنّ الإنسان مجبول بالفطرة على حبّ الجمال - سمعيّا كان أم بصريًّا - لما له من وقع خاص في النّفوس فـ"الجمال ليس صفة خاصة بالشّيء في ذاته ولكنّه الاسم الّذي نعطيه لقدرته على إيقاظ الشّعور بالجمال في النّفوس"(1). وأهم عنصر في الحكم على الجماليات هوالاستعدادات الفطرية الشّخصية لكل إنسان، فنجد في هذا المجال الدّكتور **محمد مرتاض** يؤكد أن: "أهم قاعدة تبنى عليها الأسس الجمالية هي الاستعداد الفطري أو التّلقائي لتقبّل الجمال لأنّه لو لم يكن لدينا إحساس وشعور بهذا الجمال فإنّنا لا ندركه ولو كان يحفّ بنا من كل جانب"(2).

فكيف لنا أن نعبّر إذن عن هذا الجمال؟.

إنّ الوسيلة المثلى في هذا الحيّز هي اللّغة الّتي نودّ في بحثنا هذا أن نتلمّس جمالياتها لأنّه "ممّا تتّميز به لغتنا العربية حرصها على الحّس الجمالي عن طريق امتاع الأذن بما تحققه من جمال لفظي وتراكيب موسيقيّة"(3).

فابن فارس ينبّه إلى الفكرة الجمالية التي تحرص عليها ألفاظ وتراكيب **اللّغة العربية** قائلاً(4): "إنّ الحّس الجمالي تعرض عليه اللّغة العربية في بنيتها وتراكيبها"

(1) جان كوهن: بنية اللّغة الشّعرية. ت. محمد الولي ومحمد العمري. ط1. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ص19.

(2) د. محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشّعر العربي القديم (محاولة تنظيرية تطبيقية). دط. ديوان المطبوعات الجامعية: دت. ص18.

(3) رجب عبد الجواد إبراهيم: موسيقى اللّغة. ط1. دار الآفاق العربية. مدينة نصر. القاهرة: 1423هـ/2003م. ص03.

(4) المرجع نفسه. ص05.

كما نرى من خلال ما سبق أنّ الحّس الجمالي للّغة مرتبط بالجانب النّفسي للنـاّطق بها ولمتلقّيها "فاللّغة تعبير عن أحاسيس الإنسان الدّاخلية، وتصوير دقيق لمشاعره، وما دامت اللّغة عملاً وجدانيًّا فإنّها محكومة في حركتها وتشكلاتها بالبلاغة التـي ترتكز على الاختيار من بين البدائل وتجعل ذلك من أول اهتماماتها في تناول النّص الأدبي"[1].

فاللّغة العربية بالأخصّ لها سحرها الفتان، وهذا بما تحمله من أسرار جمالية إيقاعية جعلتها تتفرد بهذا الجمال دونًا عن باقي اللّغات حيث نجد هنا **جان كـوهن** يصف اللّغة قائلاً[2]: "فاللّغة ليست إلاّ حاملاً للفكر، فهي وسـيلة والفكـر غايتهـا، وليس من الأكيد أبدًا بصفة مسبقة ألاّ يتوصّل إلى الغاية الواحدة بوسـائل أخـرى تتصف بنفس الدقّة أو أكثر..."، فعلى هذا الاعتبـار في العلاقة بين اللّغـة والفكر كون الأولى أداة فتخضع لمعايير الثّانية وقد تخرج عنها أوتنزاح على طول مسافة من التوتّر. وقد نجد د. **غنيمي هلال** يؤكدّ علاقة **جان كـوهن** قائلاً[3]: "فإذا كانـت اللّغة هي وسيلة التّفكير وأداته فإنّ تطهير هذه الأداة واستكمالها من أوائل ما يجـب أن نعنى به".

واللّغة بما تتميّز به من تراكيب مختلفة ومن صفات تتفرد بها عـن غيرهـا تضفي عليها بريقًا خاصًّا. فالألفاظ تحمل في جعبتها جرسًا موسيقيًّا مميّزاً وتـوالي الكلمات والجمل له وقعه وأثره على النّفس وهذا ما قادنا سابقًا في بحثنا إلى تتبّـع الأصوات ومخارجها والتّشكيلات الصّوتية المختلفة والانسجام القائم بينها وما يقودنا الآن إلى نفس المراحل بالنّسبة للألفاظ والجمل ومعانيها "ولهـذا لا يكـون الكـلام

---

[1] د. حامد صالح الرّبيعي: القـراءة النّاقـدة فـي ضـوء نظريـة الـنّظم. دط. جامعـة أمّ القـرى: 1417هـ/1996م. ص 36.

[2] جان كوهن: بنية اللّغة الشّعرية. ص 34.

[3] د. محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنّقد. دط. دار نهضة مصر للطّبع والنّشر. الفجالة. القاهرة: د ت. ص172.

جميلاً إلاّ إذا توافر الانسجام بين المعاني الّتي يتألّف منها مضمونه، وتوافر له الانسجام بين الألفاظ اللّغوية الّتي تتلبس المعاني أشكالها وتوافر الانسجام بين دلالات الألفاظ المعنوية وبين أصوات حروفها، وبين هذه وتلك جميعًا مما يكوّن روح العمل الفنّي وجوهره الجمالي الفذّ"[1]. فالجمالية التّعبيرية هاهنا باعتبارها أهم مهام الأدب لا تتحقق إلا بتجاور اللّفظ مع المعنى وهذه القضية حضيت بالعناية من قبل الكاتب **عبد القاهر الجرجاني**. وهذا التجانس يأخذ عدّة أوجه كاختيار المكان اللائق باللّفظ مع تجنب تنافر أصواته وغرابته كي يكون سهلاً في السّمع مبعثاً للعجب ذا وقع على القلب، مبهجًا سارًا للنّفس "... فخير الكلام على هذا التصفّح والتّحصيل ما ساعده اللّفظ بالرّقة وكان له سهولة في السّمع، وريع في النّفس...."[2] ولمّا كانت اللّغة بهذه الفرادة انساقت إليها الأنظار وتسابقت وتهافتت عليها من جميع الأقطار.

وانطلاقًا من هذا الاعتبار اتّسمت كلّ الدّراسات اللّغوية فيما مضى بما أصبح يّسمى "**النّظرة الصّفوية**"[3] نسبة إلى مبدأ المحافظة على صفاء اللّغة.

هكذا "ساد لدى القدماء اعتبار اللّغة ظاهرة كونية ذات تحديات متعالية هي في ذاتها كيان علوي متسامٍ، وهي في وجودها الأكمل صفاء خالص ونظام نسبي"[4]. وانطلاقا أيضًا من اللّغة درست الكثير من الدّلالات وعلى كثير من الأصعدة والباب مفتوح على مصراعيه في هذا المجال للبحث والتّنقيب. وعلينا ألاّ نغفل النّظر عن **علاقة اللّغة بالبلاغة** وما تضفيه هذه الأخيرة من جمال فوق

---

(1) ميشال عاصي: الفنّ والأدب. ط3. مؤسسة نوفل. بيروت. لبنان: 1980. ص71.

(2) أبو حيان التّوحيدي: مثالب الوزيرين. تحقيق: ابرهيم الكيلاني. د ط. دار الفكر المعاصر. بيروت. لبنان: د ت. ص55.

(3) د. عبد السّلام المسدي: اللّسانيات وأسسها المعرفية. دط. الدار التونسية للنّشر. باب الخضراء. تونس: أوت 1986. ص28.

(4) د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص82.

الجمال اللّغوي المعتاد، فإذا ما انهمرت من مخيلة المبدع الصّور البيانية والمحسنات البديعية بمختلف أشكالها تتراقص الكلمات مؤذنة بحياة بلاغية ولغة راقية،"ويمكن لمتمعن تراث العرب البلاغي أن يتفهم عن طرائق توقيعها مستصفيات نتائجها البلاغية كيف أنّها شديدة العجب والإمتنان بما تحفل به من علامات أسلوبية إيقاعية بادية التّأثير في سيرورة إبداع توقيع الأساليب والفطن البلاغية المحيلة على ما كانوا يتمتعون به من استعدادات عاطفية نفسية تؤهلهم لإصابة ابتداع الأنساق اللّسانية الأسلوبية الّتي تغدو فيما بعد معلمًا أدبيًا جماليًّا يحيل عليه الاعتبار"[1]، حيث أنّ "البلاغة العربية بلاغة **-سمعية أولاً-** قد نظرت إلى **المردودية الصّوتية الإيقاعية**"[2]. والمقصود هو أنّ المواقع النّحوية عند البلاغيين لا تساوي المرتبة بالنّسبة **للكم الإيقاعي**، وهذه الأساليب الفنيّة هي الّتي ينتقل بها الشّاعر خاصّة، بمعنى أنّه يستعين **بالبلاغة** فيما يوجب التّفكير فيه فيقول **د. غنيمي هلال**[3]: "إنّ الشّاعر يفكر ويطيل التّفكير لينقل إلى الآخرين مشاعره بالطّرق الفنية، دون أن يعبّر مباشرة عنها، فكأنّه بذلك يجعل (ذاتيته) موضوعية وكأنّه يتأملها في خارج نطاق ذاته كأنّما ينظر إليها في مرآة".

كما نجد في هذا المجال **د. العربي عميش** يتحدّث عن **علاقة الإيقاع بالبلاغة**، إذ يعتبر "الإيقاع خاصّية بلاغية لائطه باللّسان العربي، واللّغة في أصلها حاملة للاستعدادات الشّعرية لكونها مؤسّسة على قانوني الخفّة و الثّقل علمًا أنّ الإيقاع الشّعري وارد من أعماق التّجربة اللّغوية ذاتها مرورًا بعدّة التزامات تركيبيّة أبرزها الفصاحة والخطابة"[4].

---

(1) د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص82.

(2) د. محمد العمري: تحليل الخطاب الشّعري. ص152. ص153.

(3) د. محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ص61.

(4) ينظر: د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص81. ص82. ص83.

فاللّغة تعتبر المادّة الأولية الحاسمة الّتي تنسج عليها الإحساسات البلاغية وتعتبر اللّغة وسيلة الشّعراء لالتماس غاياتها السّحرية "فالشّعر إذا انتظمته حيل الإيقاع ونكت البلاغة ساغت مشاربه للمتوسمين"(1). إذ أنّ هذا الأخير يعتبر اللّغة عصًا سحرية في أيدي الشُّعراء، يعبّرون بها عن كل ما يعتمل في كوامنهم من حزن وفرح أو فخر أو مدح... إلى غير ذلك وكلّ تلك الأغراض أو الأقوال والمعاني تكون بكلام موقع يبهج القلب والرّوح و"الإيقاع والوزن إذا لم تدعمهما البلاغة الشّعرية البديعية يبقيان أخوين يفتقدان إلى كل حرارة شعرية ويدخلان في باب النّظم الّذي محلّه مغاير لمحلّ الشّعر"(2).

وعلى هذا الأساس تلتقي كلٌّ من الأنوية الدّلالية السّابقة الذّكر - **اللّغة والإيقاع والبلاغة** - ليتشكّل بها سديم الجمال الأدبي "فالإيقاع تربى في أنساغ اللّغة العربية وترعرع معها حتى أنّك لا تجد فيها كلامًا فصيحًا إلاّ وقد استقى جماليته الفصاحية من معين ما استقرّ عليه من الاستواء والاعتدال اللّسانيين، والوزن الّذي جوهره الإيقاع كغيره من صنوف البلاغات المجوّدة للأداء الدّلالي"(3)، ومن هنا يمكننا أن نعدّ الإيقاع بمثابة المجاز في بلاغة الوزن.

فمن خلال ما جاء في كتاب **د. العربي عميش** نستشف نظرته الّتي نرمي إليها وهي تصافح اللّغة مع الإيقاع والبلاغة إذ أنّ هذه الأقطاب الثّلاثة تستدعي بعضها البعض، حيث أنّه ليس هنّاك أمر ضديّ بينهم وإنّما هو نوع من الانسجام والتّكامل أو ما يطلق عليه "**باب التّراجع عند التّناهي**"(4) عند ابن جنّي في كتاب وهذا ما يوضّحه الرّسم البيانيّ التّالي:

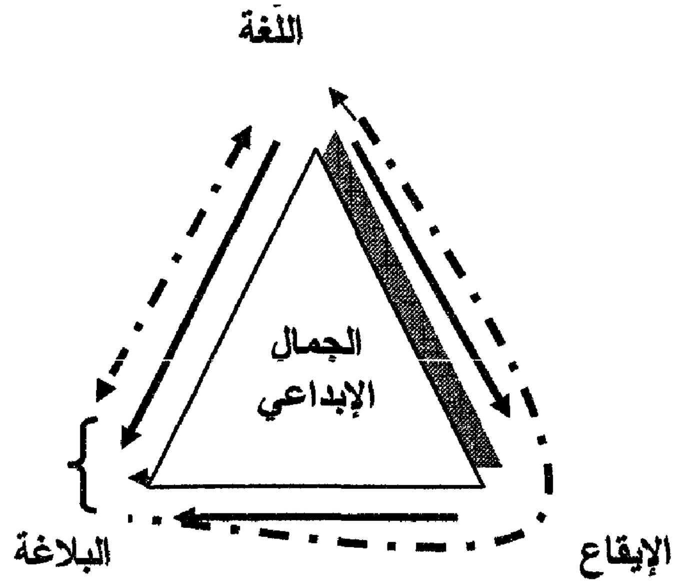
(1) ينظر: د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، ص09.

(2) المصدر نفسه. ص93.

(3) المرجع السابق. ص79.

(4) تعليق: ليس المقصود هنا حصرًا على ما أسماه ابن جنّي وإنّما المراد هو توضيح أنّه:

* لا إيقاع بدون لغة ولا بلاغة بدون لغة: اللّغة هي الأصل.
* الإيقاع يخدم البلاغة واللّغة تخدم البلاغة: البلاغة محل استقطاب
* ترسيمة توضّح العلاقة القائمة بين كلٌّ من (اللّغة والبلاغة والإيقاع).



إذاً فالإيقاع هو الرّوح السّارية بين اللّغة وبلاغتها.

فاللّغة إذًا تعتبر العمود الفقري الّذي يرتكز عليه كل من الإيقاع والبلاغة وهي تأذن بميلاد الجمال الإبداعي بمستوياته المختلفة **(البلاغية، الدّلالية، النّحوية والإيقاعية).**

3- الظّواهر الصّوتية المتنوّعة المتخلّلة للنّصّ الشّعري:

إنّ النّصّ الأدبي وبخاصّة - الشّعري منه - نلمس فيه المدرج الصّوتي بتأثيراته المختلفة وذلك لما له من صفة الإنشادية و"لأنّ النّص الأدبي عامل متكامل لا تنفصم عراه ويشكل رؤية كلية من خلال تظافر كل أركانه بدايةً من أصغر وحدةٍ بنائية وهي الصّوت وصولاً إلى أكبر وحدة وهي النّص"[1] فالنصّ إذًا مثل البنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضا لا غنًى له عن أيّ وحدة من وحداته.

فالظّواهر الصّوتية أو بالأحرى المؤثّرات الصّوتية لها فاعليتها داخل النّص إذ تستنطق هذه الأخيرة كل صامت. أي النصّ المكتوب باعثة الحياة فيه أي - **الصّوت** - فهي تصوّته، والصّوت له معانٍ دلالية يحدثها داخل النّص.

---

[1] د. مراد عبد الرّحمن مبروك، من الصّوت إلى النصّ. ص42.

"فالمؤثرات الصّوتية هي الظّواهر الصّوتية المتنوّعة الّتي تحدثُ أثـرًا فـي النّصّ الأدبي على مستوى المعنى والدّلالة الإيقاعية،وتتمثّل فـي **النبّـر والتّـنغم والجهر والهمس والشدّة والرّخاوة والتّفخيم والمقاطع الصّوتية...**، وكلّها تسـهم في تشكيل المعنى الدّلالي الإيقاعي للنّص"[1]، ولذلك سلطت عدسات التّفكيكية لتفكك هذه الظّواهر وجاءت بعد ذلك عدسات السّيميائية الّتي اهتمت بالنصّ بعـد ولادتـه وطريقة تلقيه بعد نطقه عبر الإشارات والإيماءات والتّلويح باليدين، ورفع الصّوت وخفضه... ويسوقنا الحديث ها هنا إلى التّعريف بهذه المؤثّرات أو الظّواهر عـن كثب حتّى تتكشّف لنا الكثير من الرّموز وأهمّهـا:

1. الجهـر والهمـس:

اتضحت فكرة تتحديد مفهوم الجهر والهمس لدى المهتمين بمجال الدّراسـات الصّوتية، خاصّة الحديثة منها، ونجده عند **إبراهيم أنيس قد أورده فـي قولـه**[2]: "حينما يتحدث الإنسان تنقبض فتحة مزماره وحينمـا تنقـبض يقتـرب الـوتران الصّوتيان أحدهما من الآخر فتضيق فتحة المزمار، ولكنّها تظلّ تسمح بمرور النّفس خلالها. فإذا اندفع الهواء حينها سيهتزّ الوتران ويحدثان صـوتًا موسـيقيًا درجتـه حسب عدد الذبذبات في الثّانية". إذًا فالصّوت المجهور هو الّذي يهتز معه الـوتران الصّوتيان. وحروف الجهر هـي: "ب.ج.د.ر.ز.ض.ظ.ع.غ.ل.م.ذ.و.ي"[3]. أمّـا "الهمس فهو على عكس الجهر"[4] فالصّوت المهموس "هو الّذي لا يهزّ معه الوتران الصّوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النّطق به"[5].

---

(1) ينظر: المرجع نفسه. ص44. ص45. ص46. ص47.

(2) د.ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص21. وينظر: د. مراد عبد الرّحمن مبروك. ص49.

(3) ينظر: د. مرادعبد الرّحمن مبروك. ص21. ص22.

(4) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص22.

(5) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص49. ص50.

ولكن هـل معنى هذا أنّه ليست له أيّة ذبذبات إطلاقًا؟

لا وإلاّ لم تدركه الأذن، فمن خلال هذا يمكننا أن نقول عـن الهمـس بأنّـه "صمت الوترين الصّوتيين، رغم أنّ الهواء أثناء اندفاعه من الحلق أو الفم يحـدث ذبذبات يحملها الهواء الخارجي إلى حاسّة السّمع فيدركها المرء"[1] وحروفه هـي: (ت.ج.ث.خ.س.ش.ض.ط.ف.ق.ك.ه)[2].

فالمغزى من هذا والمهم فيه هو أن الجهر والهمـس صـفات للأصـوات، فالدّارس يترقبُ صفتها حسب الحالات الشعورية للملقي أو المتلقي، ومع التّطـور المشهود لهذه الدّراسة أصبحت الأجهزة الحديثة تعمل عملاً تعاونيًّا حثيثاً لإيضـاح هذه الظّاهرة وإجلائها أكثر.

2. الأصوات الانفجارية والاحتكاكية:

إنّ الأصوات الانفجارية تعرف "عندما يحبس مجرى الهواء الخـارج مـن الرئتين حبسًا تامًا في موضع من المواضع وينتج عن هذا الحـبس أو الوقـف أن يضغط الهواء ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة فيندفع الهواء محـدثًا صـوتًا انفجاريًّا"[3] أمّا بالنّسبة للاحتكاكية فتكون: "عندما يضيق مجرى الهواء الخارج من الرّئتين في موضع من المواضع، ويمرّ من خلال منفذ ضيّق نسـبيًّا يحـدث فـي خروجـه احتكاكًـا مسـموعًا"[4]. "فـالحروف الانفجاريـة هـي: (ب.ت.د.ط.ض.ك.ق.والجـيم الظّاهريـة). أمّـا الاحتكاكيـة فهـي: (ف.ث.د.ظ.س.ز.ص.ش.خ.غ.ح.ع.ه)"[5].

---

[1] د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص22. ص23. ينظر: د. مراد عبد الرّحمن مبروك. ص49.

[2] المرجع نفسه: ص23.

[3] د. كمال بشر: علم الأصوات. ص245. ينظر: د. مراد عبد الرّحمن مبروك. ص50.

[4] المرجع نفسه: ص297. ينظر: د. مراد عبد الرّحمن مبروك. ص50. ص51.

[5] د. مراد عبد الرّحمن مبروك. من الصّوت إلى النّص. ص51.

وما يحدث من **تماثل** بين هذه **الأصوات** يبعث إيقاعًا خاصًّا، وكل **تكرارٍ كميٍّ** بين هذه الأصوات ينتج تنويعًا إيقاعيًّا.

3. المقطع الصوتي:

إنّه "لم يحسم أمر هذا الأخير نظرًا لاختلافه حسب اختلاف اللّغات فهو من حيث بنائه المثالي أو النّموذجي أكبر من الصّوت **Sound** وأصغر من الكلمة، حتى وإن كان هناك كلمات تتكوّن من مقطع واحد مثل: **مَنْ** بفتح الميم أو كسرها"[1].

لكن هناك من يراه "في أبسط معانيه على أنّه وحدة صوتية يمكن النّطق بها ويستطيع المتكلّم أن ينتقل منها إلى غيرها من أجزاء الكلمة"[2] وهو كذلك ما قد "ينشأ نتيجة لحركة الرّئتين واندفاع الهواء منهما دفعةً واحدة تسمح بخروج الأصوات"[3]. وهما "نوعان:

- **المتحرّك OPEN:** هو الّذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل.
- **السّاكن CLOSED:** هو الّذي ينتهي بصوت ساكن"[4].

* وحسب خواصه العامّة فهي ستة: مقاطع قصيرة/ متوسطة/ طويلة[5].

4. النّبر Stress:

النّبر لغةً: بمعنى البروز والظّهور وهو في الدّرس الصّوتي بمعنى "نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيًّا من بقية المقاطع الّتي تجاوره"[6]، وقد نرى هنا أنّه ربط بالمقطع ولكن **كيف له أن يكون علميًّا؟** "فهو

---

(1) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص503. ص504.

(2) ينظر: د. أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللّغوي. ط1: 1396هـ/1986م. ص242. ص255.

(3) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص199.

(4) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص131. ص132.

(5) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص510. ص511. ص512.

(6) المرجع نفسه: ص512. ينظر: د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص216. ينظر: د.مراد عبد الرّحمن مبروك. ص55.

نشاط في جميع أعضاء النّطق في وقت واحد فعند النّطق بمقطع منبور نلحظ أن جميع أعضاء النّطق تنشط غاية النّشاط، فتنشط حركة الرّئتين نشاطًا كبيرًا، كما تقوى حركات الوترين الصّوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرّب أقلّ مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذّبذبات، ويترتّب عليه أن يصبح الصّوت عاليًا واضحًا في السّمع"[1]. وقد يتحقق النّبر أيضًا عند: "تتابع مستويات العلو والانخفاض في الصّوت على نحو يتّم به إبراز مقطع من المقاطع ذات النّبر الأساسي، ويؤدّي هذا بدوره إلى إبراز الكلمة الّتي تشتمل على هذا المقطع فتتأكّد قيمتها عند السّامع"[2]. و إذا ما حلّلنا أيّ نصٍ شعري نلحظ فيه النّبر جلياً.

وهناك أيضاً "نوعان من النّبر:

أ. **إفرادي:** هو ما يتعلق بالصّيغة الصّرفية للمفردة أو الكلمة الّتي تأتي على غرار هذه الصّيغة.

ب. **نبر جملة:** يرتبط بالأثر السّمعي"[3] والتّماثل بين هذين المستويين الانفرادي والجملي يشكل إيقاعًا خاصًّا.

5. التّنغيم Intonation:

تعدّدت الآراء حول مفهوم التّنغيم لما له من أهمية داخل النّصّ الشّعري فهو عند حامد هلال على حدّ تعبيره: "ارتفاع الصّوت وانخفاضه مراعاة للظّرف المؤدّى فيه، أو تنويع الأداء للعبارة المقولة فيه"[4] لكن هذا "التّنويع قد يكون على مستوى الكلمة كما قد يكون على مستوى الجملة"[5] والمقصود به كذلك: "جرس الصّوت أثناء الكلام"[6].

---

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص138.

(2) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص56.

(3) المرجع نفسه: ص57.

(4) د. عبد الغفّار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص225.

(5) ينظر: د. أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللّغوي. ص191.

(6) د. عبد الرّحمن بن معاضة الشهري: عنوان بريد: إلكتروني:، كلية التّربية بجامعة الملك سعود .am33s@hotmail.com

وعرّفه **تمام حسان في قوله**[1] **على أنّه:** "ارتفاع الصّوت وانخفاضه أثناء الكلام" إلاّ أنّ أوّل من "تنبّه وتفطّن لهذا الأخير د. إبراهيم أنيس"[2].

حيث "أسماه في كتابه بموسيقى الكلام"[3] إذ ذكر أنّ: "الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النّطق بجميع الأصوات، فالأصوات الّتي يتكوّن منها المقطع الواحد قد تختلف في درجة الصّوت وكذلك الكلمات قد تختلف فيها... ويمكن أن نسّمي نظام توالي درجات الصّوت بالنّغمة الموسيقية"[4]، **فالتّنغيم** "يعتمد على تركيب النّغمة الأساسية مع النّغمات التّوافقية المرتبطة بها أو هو تتابع النّغمات الموسيقية والإيقاعات في حدث كلامي معيّن"[5]. وعبر نوتاته المتنوّعة الموشّحة للنّصّ الشعري تزداد جماليته داخل النصّ وذلك لما يبعثه من إيقاع خاص.

6. المفصل (الفصول الصّوتية) (Junecture):

ويطلق عليها مصطلح "**الوقف**"[6] ويطلق كذلك عليها مصطلح "**الانتقال**"[7] وهو "عبارة عن سكتة خفيفة بين الكلمات،أو مقاطع في صوت كلامي بقصد الدّلالة على مكان انتهاء لفظٍ ما أو مقطع ما وبداية آخر"[8]. وهو ما نلمسه في آي القرآن أثناء التّلاوة، فالفواصل عند **كمال بشر** هي: "الوقفة Stop والسّكتة Pause

---

[1] د. عليان بن محمد الجازمي: التّنغيم في التّراث العربي. ملخّص بحث. كلية اللّغة العربية. دط. جامعة أم القرى: 2006. ص03.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص 04. ص05.

[3] د. كمال بشر: علم الأصوات. ص533.

[4] د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص142. ص143.

[5] د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص60.

[6] المرجع نفسه: ص63.

[7] ينظر: د. أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللّغوي. ص196.

[8] د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص63.

والاستراحة أو آخر النّفس، وكلّها ذات خطر وبال في صحّة الأداء الصّوتي وتجويده"[1].

فالظّاهرة الأخيرة جدّ مهمّة في الدّرس الصّوتي كغيرها من سابقاتها حيث أنّ (المفصل) أو (الوقف) أو (السكتة الكلامية) كل منها "يعتبر فونيمًا من الفونيمات فوق التّركيبة التّجريبية المصاصة للكلام، وهو مثل النّبر والتّنغيم يّميّز النّظام الصّوتي للّغة، ونستطيع عن طريقه التّمييز بين الأداء الكلامي لأبناء اللّغة وغيرهم، وله دور وظيفي في تحديد دلالة ما ينطق به المتكلم"[2]. فكلّما رأينا بشكل عام الأسس العامة الّتي تقوم عليها الفواصل لنا أن نخصّص في تبيان الأمور وتوضيحها فوجود هذه الفواصل "مرتبط بأمرين:

1. **المعنى والدّلالة:** (أي معنى الكلام ودلالته).
2. **القواعد النّحوية للّغة:** (فلكلّ لغة صحّتها النّحوية الّتي يلتزم بها متكلّموها)"[3].

7. الموسيقى الشّعرية:

من المؤكدّ أنّ تراثنا يعتمد اعتمادًا كليًا على التّناظر والتّماثل الصّوتي للتّفعيلات العروضية في لغة الشّعر، وذلك نتيجة ما يحدث من إيقاع موسيقي في النّصّ الشّعري "ويرجع هذا إلى أن الكميّة الصّوتيّة للتّفعيلة الواحدة تحوي أكثر من مقطع صوتي، وعندما تتماثل هذه التّفعيلات، فيحدث تماثل صوتي لأكبر كم مقطعي في القصيدة، وبذلك يشكل الإيقاع الموسيقي بعدًا جوهريًّا في كلّ القصيدة من خلال تماثل التّفعيلات"[4].

---

[1] د. كمال بشر: علم الأصوات. ص553.

[2] د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصوت إلى النص. ص64.

[3] ينظر: د. حسام البهنساوي: علم الأصوات. ص170.

[4] د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النصّ. ص64. ص65.

فالإيقاع الموسيقي إذًا يشكّل المحور الجوهري في القصيدة العربيـة بشـتّى أنماطها (**عمودية، سطرية، نثريّة**) وهو ما يضفي عليها جانبًا جماليًا ودلاليًا اعتمادًا على "**مبدأ التّناسب الإيقاعي**"[1].

فنجد **الخليل** هو من استقطي هذا الواقع وتفطّن إليه على مستوى الشّعر إلـى أن جاء **الجاحظ** وتنبّه إليه في اللّغة النّثرية حيث يقول[2]: "اعلم أنّك لو اعترضـت أحاديث النّاس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثـل: مسـتفعلن مسـتفعلن كثيـرًا ومستفعلن مفاعلن، وليس أحدًا في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرًا...".

8. الجنـاس الصّـوتي:

وفي هذا المجال علينا حقًّا إدخال البلاغة، بلاغـة اللّفـظ وبلاغـة المعنـى وجرس الصّوت وموسيقاه فقد تفطّن بعض النّقاد القـدامى إلـى قضـية الجـرس الصّوتي وعلاقتها بالمعنى فأشاروا إلى: "تناسب الألفاظ بين الكلمات والجمل مـن خلال ائتلاف الحروف وتناسبها... ويعدّ التّناسب اللّفظي عنـد اللّغـويين والنّقـاد القدامى إرهاصًا للعناية بالجرس الصّوتي وأثره الدّلالي والإيقـاعي فـي الـنّصّ الشّعري"[3] وطال الحديث آنذاك عن تحديد ماهية هذه القضيّة.

فما الّذي قد نعنيه بالجرس الصّوتي أو الجناس الصّوتي؟.

لقد نظر إليه عبد الرّحمن مبروك على أنّه: "هو مجموعة الأصوات المتشابهة الّتي تتكررّ في النّصّ، ويحدث تكرارها موسيقى إيقاعية تكون ذات أثر فعّال فـي جماليات النصّ وأبعاده الدّلالية"[4]، وقد نجد هذا الأخير يأخذ بعدًا آخر ومساقًا آخر داخل النّص الشّعري وذلك لما يحدثه من ترانيم إيقاعية متناسبة ومتماثلـة، "فعلـى

---

[1] شرح لبعض محاضرات د. العربي عميش. (على لسانه).

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتّبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. ط3. مكتبة الخـانجي. القاهرة: 1969. ج1. ص288. ص289.

[3] د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النصّ. ص66.

[4] د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النصّ. ص66. ص67.

بعض الكلمات أن تتناسب في صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقةً من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهةٍ أو جهات أو تتماثل أوزان الكلام أو تتوازن مقاطعها، وهذه التقنيّة تسمّى (**التّقنيّة المتقنة**)"[1]. فإذا توصّل إليها صاحب الأثر الأدبي وأتقنها يكون بذلك قد حقق هدفه المنشود ألا وهو الانسجام اللّفظي والمعنوي داخل النّص.

إنّ باجتماع كلّ هذه الأيقونات تكتمل **المؤثرات الإيقاعية** العاملة في النّصوص الشّعرية، فكلٌّ منها له عمله المنسوط به، وكلٌّ منها متمّم للآخر، وتواشج هذه المؤثرات يهَب النّصّ بعدًا جماليًا لا غنى لنا عنه، ولا غنى حتّى للنّصّ ذاته عنه. فهيّ من تبعث الرّوح داخل النصّ الأدبي (**شعرًا أونثرًا**) وتكسبه سحرًا فتّانًا.

4- جوهر الدّراسة الصّوتيّة ومزاياها:

لقد سطع نجم **الدّراسة الصّوتية** في سماء العلم والأدب فتلألأت مضامينه وانقشعت الغمامة من حوله، فتناوله الدّارسون من كل حدب، فالدّراسة الصّوتية ذات قيمة حيوية كبيرة تخدم اللّغة والمجتمع على السّواء. فتربّعت على عرش الصّعيد اللّغوي دراسة مختلف ظواهره، كدراسة الأصوات بمختلف أنواعها "**المجهورة والمهموسة**" والأصوات "**الصامتة والصائتة**" ودرسوا "**الجهاز النّطقي** النّاقل لهذه الأصوات". ومن **الصّوت** كعلم **تفرّعت** عدّة دراسات علمية واقعية أخرى أهمّها:

- علم الأصوات **النّطقي والسّمعي** – علم الأصوات "**الأكوستيكي**"*.
- **الذّبذبة الصّوتية – الموجة الصّوتية- كيفية حدوث الصّوت الإنساني ومخارجه...**

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد حبيب خوجة. ط3. دار الغرب الإسلامي. بيروت: 1986. ص222.

فدراسة الأصوات "مهمّة جدًّا لصرف اللّغة ونحوها، فالأبواب الشّكلية أصواتيّة تنغيمية، وإن كانت هناك أبوابٌ عامة نحوية في طبيعتها كالجملة المؤكّدة وغير المؤكدّة والطّلب، والتّمني والتّقدير والاستفهام... ولا يمكن دراسة الصّرف دراسةً صحيحةً إلاّ بالاعتماد على الوصف الصّوتي، فدراسة الأصوات هي المقدمة الأولى لدراسة تركيب الكلمات **Morphology** أو دراسة الصّرف بمعناه الخاص"[1].

ونلمس ظاهرة ربط الصّوت بالنّحو عند الأقدمين، فقد اجتهدوا في هذا الميدان أيّما اجتهاد، رغم ما شهدته دراساتهم من قصور في بعض الأمور، فهم لم يعتبروا دراسة أصوات اللّغة قسمًا من أقسام النّحو الكبرى كما يفعل الغربيون "فالنّحو في رأيهم ناقص بدون دراسة الأنماط التّنغيمية"[2].

❖ والدّراسة الصّوتية ذات صلة وثيقة بالدّراسة المعجمية، لكون هذه الأخيرة مبنيّة على أصوات اللّغة العربية لذلك كان لازمًا على المعاجم "الاستعانة بالأصوات. ولذا فمقدمات معظم المعاجم العربية تحوي معلومات عن أصوات اللّغة العربية ممّا يدلّ على حاجة هذه الدّراسة إلى الأصوات"[3] فهي تخدمها بشكلٍ كبير، إذ نجد كذلك تشابكًا بين المعاني والأصوات وبين الحروف الكلمات، وذلك لاعتماد المعنى في كثير من الأحايين على الطّريقة الصّوتية كالنّبر والتّلوين الموسيقي وهنا نجد **ابن جنّي**: قد حاول الرّبط بين الأحاديث وأصوات الحروف فيما سمّاه "**بإمساس الألفاظ أشباه المعاني**"[4] وترتيب أصوات الحروف وفق الأحداث المقرّ

---

(1) د. عبد الغفّار حامد هلال: أصوات اللّغة العربيّة. ص14. ص15.

(2) المرجع نفسه: ص15.

(3) المرجع نفسه: ص16.

*علم الأصوات الأكوستيكي يقصد به هنا الدراسة الفزيائية للصوت كما سنراها في الفصل الثالث (الكتابة الطيفية الفزيائية).

(4) ينظر: أبو الفتح عثمان بن جنّي: الخصائص. تحقيق: محمّد علي النّجار. ط.عالم الكتب: د ت.ج1. ص152.

بها عنها. وهذا لأكبر دليل على شغف العلماء وولوعهم بكلّ ما هو مثير للحفيظة والانتباه.

❖ والدّراسة الصّوتية مسّت ميدان الاجتماع (الجانب الاجتماعي) وذلك انطلاقاً من كون اللّغة ظاهرة اجتماعية "فحياة اللّغة تقوم على حياة أصواتها وإجادة نطقها"[1] فهي تعتبر كمسار للحياة و بها يعبّر كلّ قومٍ عن حاجاتهم وأغراضهم وذلك يحدث بالتّواصل، فيصوّتون كلّ صامتٍ لتأدية وظيفة محدّدة.

❖ كما أنّها قد تكون مهمّة لوسائل الإعلام إذ "يجب على المشتغلين بالصّحافة وأجهزة الإعلام المسموعة والمرئية أن يكونوا على دراية واسعة بطريقة نطق الأصوات اللّغوية، فهم ذوو تأثير واسع على المستوى الثّقافي والشّعبي... والجماهير تتلقف الأصوات منهم ثم تقلّدها... وعن طريق دراسة علم الأصوات يمكن التّمثيل والإيقاع حسب الحزن والفرح أو غيرها من مقتضيات الكلام"[2].

❖ وكما اكتسحت الدّراسة الصّوتية مجال الإعلام والتّعليم فقد أفاد منها مهندسوا الصّوت، وكذا معلّمي الصّمّ البكم، ولعلاج بعض العيوب النّطقية أو تعليم اللّغات للأجانب.

❖ ضف إلى أنّها تستعمل في مجال الحروب وتلقبها الجيوش "بحرب الأصوات"[3] وهذا خاصة في البحار وفق "طريقتين رئيسيتين:

أولهما: وضع الإصغاء بالتقاط التوتّرات الصّوتية الّتي تثيرها تلقائيًا سفينة حربية أو غواصة في اتجاه مصدر الصّوت دون مسافة.

---

(1) ينظر: عبد الغفّار حامد هلال: أصوات اللّغة العربيّة. ص16.

(2) المرجع نفسه: ص17.

(3) مجلة روضة الجندي. الناشر:المركز التقني للإيصال والإعلام والتوجيه. مطبعة العاشور للجيش. العدد01/279 جانفي2003. ص22.

ثانيهما: تتلخص في إرسال إشارة صوتيّة في إتجاه معين ودراسة صداها وفق موجات صوتية ذهابًا وإيابًا"[1].

وبعد هذه الإطلالة السّريعة على **الصّوت ومزاياه**، نجد جذوره قد استأصلت في كثيرٍ من الميادين ممّا يؤكّد ويعزّز دوره وفعاليته فيها.

---

(1) مجلة روضة الجندي. الناشر:المركز التقني للإيصال والإعلام والتوجيه: ص23.

الفَصلُ الثَّاني

التأثير الصوتي

في علـــم الإيقـــاع

الفصل الثاني

التأثير الصوتي في علم الإيقاع

المبحث الأوّل

القيمة التّعبيرية للصّوت داخل اللّفظ الّذي يرد فيه

(تفاعل الصّوت مع اللّفظ):

تدور بنا رحى الحديث وتتقاذفنا الأمواج الصّوتية والإيقاعية لترمي بنا في أحضان اللّفظ وما يحمله في جعبته من معان ودلالات، فكما الألفاظ أوعيةٌ للمعاني، فإنّ الصّوت هو الرّوح الّتي تنفخ في اللّفظ وتبعثه من مرقده ليشغل فضاءًا مكانيًا وزمانيًا بجميع صوره. "... فالألفاظ وسائط بين النّاطق والسّامع، فكلّما اختلفت مراتبها على عادة أهلها كان وشيها أروع وأجهر، والمعاني جواهر النّفس فكلّما إئتلفت على شهادة العقل كانت صورتها أنصع وأبهر"[1]، فصوت اللّفظ هو ما يوحي على معناه، وهذا اللّفظ مكوّن من مقاطع صوتية وسمت **منذ الأزل** بالحروف، وقبل أن يغمرنا الحديث عن اللّفظ والصّوت علينا أن نتحدّث ولو هنيهةً على الحروف وأصواتها وعن تآلفها وتراصّها مع بعضها البعض كأنّها بُنيانٌ مرصوصٌ يشدُّ بعضه بعضا، فكلّ صوت مكمل للآخر.

فبالصّوت الواحد تنسج الأصوات الكثيرة الّتي لا تعدُّ ولا تحصى من خلال جذورها وتقلّباتها إذ أنّ الألفاظ "هي الّتي تقرع السّمع على حين أنّ المعنى يتعدّى إلى "النّفس"* وهذا ما يوجب العناية بالحروف الّتي تتركب منها الألفاظ. وتُظهر لنا قضيّة الحال استفادة النّقاد من الدّراسات الصّوتية في عصرهم. إذ تكلّموا عن

---

[1] أبو حيان التّوحيدي: المقابسات. تحقيق: حسن السندوبي. ط1. المطبعة الرّحمانية. مصر: 1929. ص145.

مخارج الحروف وصفاتها وبينوا أنّ أهمّ منزلةٍ هي الوسطى"[1] ويطلق على الحرف في علم الأصوات **بالفونيم Phonème** وعن الكلمة باسم **الوحدة أو** الوحدات.

"فالفونيم هو الحرف في استعمالات الدّارسين العرب القدامى مرادًا به صفته النّطقية لا الخطيّة، فهو هيئة الصّوت بصفات معينة، ومن هنا فالصّوت لا يسمى حرفًا أو فونيماً حتى تكون له صفات خاصّة مميزة ويمكننا أن نصف الحرف أو الفونيم بأنّه هيئة صوتية تعرض للصّوت تميزه عن صوت آخر، وبالتّالي فإنّ كلّ فونيم حرف وليس كل حرف فونيمًا، كما أنّه لا فونيم بلا صفات تمييزية " **Traits Distinctifs**" الباء مثلاً: تخرج من الشفتين ومن هنا فإنّ كلّ باء تنطق في أيّ لغة من اللّغات هي صوت **SON** أمّا **الباء** في / **بكى** / أو /**B** / في / **Balle**/ فهي جنس من الصّوت بمعنى فونيم"[2]. ومن خلال هذا القول نلحظ التّمييز الواضح بين كلٍّ من الحرف والصّوت والفونيم لكونها مصطلحات دالة.

وللمزيد من الإيضاح "يضع "تروبتسكوي" مصطلح الفونيم **Phonème** بناءًا على تفرقة "سوسيير" بين اللغة والكلام مصنفًا الفونيم ضمن الكلام أي الوصول إلى التمييز بين علم الصوات **Phonétique** والفونولوجيا **Phonologie** بناءً على هذه التّفرقة وعلى فكرة الملامح المميزة للوحدة الصّوتية يقيم "جاكسبون" نظريته الفونولوجية على مبدأ الازدواجية أو الثّنائية"[3].

---

[1] توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ط2. منشورات عيون المقالات. الدّار البيضاء: 1789. ص143.

[2] الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية. ص172.

* المقصود هنا بالنفس ذات المتلقي وقلبه.

[3] ذهبية حمو الحاج: لسانيات التّلفظ وتداولية الخطاب. دط. دار الأمل للطباعة والنشر: 2005. ص57.

* تحدث الوحدة الصّوتية وتظهر نتيجة تفاعلات صوتية معينة، مثل التّفاعل بين انتشار الصّوت وكثافته أو بين النّغمة العالية والنّغمة الهابطة.

للمزيد ينظر: د.حلمي خليل: العربية وعلم اللّغة البنيوي. ص111.

وعبر هذه الوحدات الصّوتية* بمصطلحاتها المختلفة تبنى اللّغة" فهي في ركنها الأوّل أصوات والأصوات علامات دالّة يطلق عليها مصطلح الصّوامت "الفونيمات" وهي تترابط منسجمة في تكامل بحيث تشكل "**البنية الصّوتية**" وكذلك الألفاظ إذ تولّد "**البنية المعجمية**" والجمل إذ تفضي إلى "**البنية التركيبية**" ومن كلّ ذلك تتبع "**البنية الدّلالية**"[1].

وبما أنّنا بصدد تشريح نصّ شعري من لدن الأدب العربي في الفصل الثّالث، علينا الحديث على الحرف العربي كصوت و لو بشكلٍ وجيز، إذ أنّ على الحرف العربي لطلاوة وإنّ له لحلاوة. فكلّ حرفٍ له مخرجه وكلّ حرفٍ له سمته ودرجته من القبول أو الاستهجان، وللحروف العربية تسميات خاصة بها "وهي تنقسم إلى المهموسة والمجهورة والمذلقة والمصمتة والشّديدة والرّخوة والمطبقة والمفتوحة والمستعلية والمنخفضة والمعتلة"[2].

والجدول الآتي سنوضّح فيه كل صفة من هذه الصفات وكذا الحروف المنسوبة إليها.

صفات الحروف	الحروف المنسوبة إلى كل صفة
(المهموسة وهي عشرة أحرف	الهاء والحاء والخاء والكاف والسّين والشّين والصّاد والتّاء والثّاء والفاء.
المجهورة ما عدا العشرة السابقة وهي تسعة عشر حرفًا	الميم، الدّال، الغين، الطّاء، الألف، الهمزة، الجيم، العين، الظّاء، الرّاء، الواو، اللاّم، الباء، الذّال، الضّاء، الياء، الزّاي، النّون.
المذلقة ستة أحرف	اللاّم، النّون، الرّاء، الميم، الباء، والفاء.
المصمتة	ماعدا السّتّة السّابقة – أي المذلقة –.

---

[1] د. عبد السّلام المسدي: اللّسانيات وأسسها المعرفية. دط. الدّار التونسية للنشر:أوت 1986. ص33.

[2] عبد الرّحمن بن أبي الوفاء محمد بن عبيد الله بن أبي السّعيد: أسرار العربية. تحقيق: د.فخر صالح قدارة. ط1. دارالجيل بيروت: 1995. ج1. ص361.

الحروف المنسوبة إلى كل صفة	صفات الحروف
النّون، الواو، الرّاء، الياء، اللاّم، الألف، الميم، العين	الشّديدة ثمانية أحرف
ما عـدا الشّـديدة.	الرّخوة
الصّاد، الضّاد، والطّاء، الظّاء.	المطبقة أربعة أحرف
ما عدا الأربعة السّابقة أي – المطبقة –.	المفتـوحـة
أربعـة منهاهي الّتي ذكرنا أنّها مطبقة والثلاثة الأخر، القاف، الغين، الخاء.	المستعلية سبعة أحرف
ما عـدا السّبـعة السّابقة أي – المستعليّة –.	المنخـفضـة
الهمـزة وحروف المـد واللّيـن وهـي الألـف واليّـاء والـواو)[1].	المعتلّة أربعـة أحرف

وقبل المضي للحديث عن أي موضوع أخر يأخذنا الفضول لمعرفة معنى كل من الكلمات الخاصة بالصفات، وسنـوضحها في الجدول الأتي وتعرف كل واحدة على أنّها:

معنـاهـا	الكلمـة
أنّها حروف أضعف الاعتماد عليها في موضعها فجرى الـنّفس معهـا فأخفاهـا والهمس الصّوت الخفي فلذلك سميت مهموسة.	(المهموسة
أنّها حروف أشبع الاعتماد عليها في موضعها فمنعت الـنّفس أن يجـري معهـا فخرجت ظاهرة والجهر هو الإظهار فلذلك سميت مجهورة.	المجهـورة
أنّها حروف لها فضل اعتماد على ذلق اللّسان وهو طرفة ولذلك سميت مذلقة.	المذلقـة
أنّها حروف ليس لها ذلك الاعتماد على ذلق اللّسان وأصمتت بأن تختص بالبنـاء إذا كانت الكلمة رباعية أو خماسية ولذلك سميت مصمتة.	المصمتـة
أنّها حروف ضعيفة يجري فيها الصّوت ولذلك سميت شديدة.	الشّـديدة
أنّها حروف ضعيفة يجري فيها الصّوت ولذلك سميت رخوة ومعنـى مـا بـين الشّديدة والرّخوة أنّها حروف لا مفرطة في الصّلابة والظّاهرة الضّعف بل هـي في اعتدال بينهما ولذلك كانت بين الشّديدة والرّخوة.	الرّخـوة

---

[1] ينظر: عبد الرّحمن بن أبي الوفاء: أسرار العربية. ج1. ص361. ص362.

المطبقة	أنّها حروف يرتفع اللّسان بها إلى الحنك الأعلى فينطبق عليها فتصير محصورة ولذلك سميت مطبقة.
المفتوحة	أنّها حروف لا يرتفع اللسان بها إلى الحنك الأعلى فينفتح عنها ولذلك سميت مفتوحة.
المستعلية	أنّها حروف تستعلي إلى الحنك الأعلى ولذلك سميت مستعلية.
المنخفضة	المستفلّة: عكس المستعلية.
المعتلّة	أنّها حروف تتغير بانقلاب بعضها إلى بعض بالعلل الموجبة لذلك سميت معللة وسميت الألف والياء والواو وحروف المد واللين أما المد فلأن الصّوت يمتد بها وأما اللين فلأنها لانت في مخارجها واستعت وأوسعهن مخرجًا الألف ويسمى الهاوي لهوية في الحلق و (حروف المد واللين هي التي تكون منها الحركات وتمكن مد الصّوت بها)[1].

إنّ هذين الجدولين يعلقان على نفسيهما إذ لا يحتاجان للشرح.

ونبقى في مضمار الحديث على الحروف ومخارجها وتباعدها وتقاربها "ومن ذلك تقريب الصّوت من الصّوت مع حروف الحلق نحو شعير وبعير ورغيف... ومن ذلك أيضًا قولهم **فعل يفعل** مما عينه أو لامه حرف حلقي نحو **سأل يسأل** و**قرأ يقرأ** و**سعر يسعر** و**قرع يقرع** و**سحل يسحل** و**سبح يسبح** وذلك أنهم ضارعوا بفتحة العين في المضارع جنس حرف الحلق لما كان موضعًا منه مخرج الألف الّتي منها الفتحة"[2]، وكما كان لعلماء العربية رأيهم في أصوات الحروف لدى سماعها فهذا **ابن جني** يقول[3]: "الصّاد أخت السّين كما أنّ الهاء أخت الحاء ونحو منه قولهم سحل في الصّوت وزحر والسّين أخت الزّاي كما أنّ اللاّم أخت الرّاء

---

(1) ينظر: أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله الرّماني: رسالتان في اللّغة. تحقيق: إبراهيم السامرائي. دط. دارالفكر للنشر والتّوزيع. عمان: 1984. ج1. ص83.

(2) أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. دط. عالم الكتب. بيروت: د ت. ج2. ص143.

(3) المصدر نفسه. ج2. ص149.

وقالوا جلف وحرم فهذا للقشر وهذا للقطع وهما متقاربان لفظًا لأنّ ذلك من **ج ل ف** وهذا من **ج ر م**"، وكما تحدثوا عن الحروف الّتي تتناسب أصـــواتها فيمـــا بينهـــا **وتتجانس** ويجوز لها أن تدغم في بعضها والحروف التي لا يجوز لهـــا أن تـــدغم: "قيل فلم جاز أن **تدغم** الباء في الميم لتقاربهما ولا يجوز أن **تدغم** الميم فـــي البـــاء قيل إنّما لم يجوز أن تدغم الميم في الباء نحو أكرم بكرًا كما يجوز أن تدغم البـــاء في الميم نحو **اصحب مطرا** لأنّ الميم فيها زيادة صوت وهي **الغنّـــة** فلو أدغمت في الباء لذهبت **الغنّة** الّتي فيها بخلاف الباء، فإنّه ليس فيها غنّة تذهب **بالإدغام**، وكذلك أيضًا لا يجوز أن تدغم الرّاء في اللاّم كما يجوز أن تدغم اللاّم في الراء لأنّ فـــي **الرّاء** زيادة صوت وهو **التّكرير** فلو أدغمت في اللام لذهب التكريـــر الـــذي فيهـــا بالإدغام... وكذلك كل حرف فيه زيادة صوت لا يدغم فيما هو أنقص صوتًا منـــه وإنّما لم يجز إدغام الحرف فيما هو أنقص صوتًا منه لأنّه يؤدي إلى الإجحاف بـــه وإيطال ماله من الفضل على مقاربه..."[1].

إنّ هذه القضايا المتعلّقة بالحروف من إدغامٍ وغنّهٍ وتباعد وتقاربٍ وتجـــانسٍ وتكرارٍ وغيرها كثير تفيد **المدرج الصّوتي** وسقناها على سبيل التّدليل وذلك لكونها تخدم اللّفظ والصّوت بالدّرجة الأولى.

وتكمن **نقطة التقائهما وتجاذبهما في التسلسل الاعتباطي***.

نستنتج من خلال ما سبق ذكره أنّه من الحرف تتشكل الألفاظ وعن طريـــق السّمع تستلذ الأصوات أو تستهجن وقبل السّماع يكون الكلام "وهذا الكلام إنّما هـــم حرف وصوت فقطعوه جزؤوه على حركات أعضاء الإنسان التـــي يخـــرج منهـــا الصّوت وهو من أقصى الرئة إلى منتهى الفهم فوجدوه تسعة وعشـــرين حرفـــا لا تزيد على ذلك ثمّ قسموها على الحلق والصدر والشفة واللثة ثم رأوا أن الكفايـــة لا

---

(1) عبد الرّحمن بن أبي الوفاء: أسرار العربية. ج1. ص363.

* للمزيد من الإيضاح والشّرح. ينظر: الخصائص.ج1. ص58. ص60.

تقع بهذه الحروف التي هي تسعة وعشرون حرفا ولا يحصل المقصود بإفرادها فركبوا منها الكلام ثنائيا وثلاثيا ورباعيا وخماسيا"[1].

وعليه نأخذ هذا القول كمنطلق للولوج إلى مضمار اللّفظ والصّوت فالألفاظ تعد حجر الأساس الّذي يرتكز عليها الصّوت "وذلك أنّ أرباب النّظم والنّثر غربلوا اللّغة باعتبار ألفاظها... فاختاروا الحسن من الألفاظ فاستعملوه ونفوا القبيح منها فلم يستعملوه... والمرجع في تحسين الألفاظ وقبحها إلى حاسة السّمع فما يستلذه السّمع منها ويميل إليه هو الحسن وما يكرهه وينفر عنه هو القبيح"[2]، وكما تحدّث عن هذا الأمر أيضًا **أفلاطون** إذ قال:[3] "من حزن فليسمع الأصوات الحسنة فإنّ النّفس إذا حزنت خمدت نارها فإذا سمعت ما يطربها ويسرّها اشتعل منها ما خمدت". وعلى إثر هذا "فإنّه إذا صحّ بالاعتبارات البلاغيّة تناسب المسموعات وتناسب انتظامها وترتيبها، وكون المناسبات الوزنيّة جزءً يدخل في تلك الجملة لأنّ الأوزان هي المستعملة عند أهل النّظم"[4]، لأنّ الحسّ يعشق الرّتابة.

فنستشف ممّا مرّ بين أيدينا وصريف أقلامنا،أنّ هنالك أنوية دلالية توحي لنا بالعلاقة الحميمة بين **الصّوت واللّفظ**، قد تكون ظاهرة أو خفية حسب السّياق أو حسب الفضاء الّذي تتفاعل فيه ذلك " لأنّ الألفاظ داخلة في حيز الأصوات لأنّها مركبة من مخارج الحروف.... إذا كان اللّفظ لذيذاً في السّمع كان حسنًا وإذا كان

---

(1) جلال الدّين عبد الرّحمن بن أبي بكر السّيوطي: المزهر في علوم اللّغة وأنواعها. تحقيق: فؤاد علي منصور. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت: 1998. ج1. ص32. ص33.

** ترسيمة توضّح التسلسل الاعتباطي بين كلّ من الحرف واللّفظ والصّوت.

(2) أحمد بن علي القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا.تحقيق: يوسف علي طويل. ط1. دار الفكر. دمشق: 1987. ج2. ص224. ص225.

(3) المرجع نفسه: ج2. ص317.

* المقصود بالخصائص والهيئات هنا هي الّتي أوردها علماء البيان في كتبهم- ويدخل كل هذا ضمن الفصاحة.

(4) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط3. ص226.

حسنًا دخلت... **الخصائص والهيآت*** في ضمن حسنه"[1]، ونلاحظ هنا أنّ مركز الجاذبية بالنّسبة للّفظ إذا حسن مسمعه. ولا داعي لتكرار ما تمّ ذكره في القول، فهو واضح جلي ونستمر في طرح قضايا الصّوت واللّفظ وذلك كما وردت عند العلماء. "**كمقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها** من الأحداث... وعليه قول أبي الدرداء يخضمون ونقضم... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس حذوًا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث ومن ذلك قولهم النّضح للماء ونحوه والنّضخ أقوى منه **قال الله سبحانه وتعالى**[2]:« **فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ** »، **فجعلوا الحاء لرقتها للماء الخفيف والخاء لغلظها لما هو أقوى منه**..."[3].

إنّ التّمييز هاهنا بادٍ وواضح بين الحروف وأصواتها ونوع اللّفظة ونغمتها فمن خلال النّطق يتضح ويتجلّى للعيان المقصود منها سواءً أكانت شديدة أو العكس. "ومن له أدنى بصيرة يعلم أنّ لها في الفم أيضًا حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل وهي على ذلك تجري مجرى النّغمات والطّعوم..."[4]، وهذه الآراء والمعلومات تتحقق عن طريق الممارسة والتّطبيق وجودة التّذوق للفظ وتخيرّه، وهنا تكمن **الفصاحة** أي – **فصاحة اللّفظ** – فهذه الأخيرة تجعل كلاً من **المرسل والمرسل إليه** يقطعان شوطًا كبيرًا ويجتازان الكثير من الغموض والالتباسات من خلال تخيّر اللّفظ المليح الفصيح حيث"ثبت أنّ **الفصيح من الألفاظ** هو **الظاهر البيّن** وإنّما كان ظاهرًا بيّناً لأنّه مألوف الاستعمال لمكان حسنه وحسنه مدرك بالسّمع والّذي يدرك بالسّمع إنّما هو اللّفظ لأنّه صوت يأتلف عن مخارج الحروف... والحسن هو الموصوف بالفصاحة والقبيح غير موصوف بالفصاحة

---

(1) أبو الفتح ضياء الدّين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الموصلي: المثل السائل. تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد. ط2. المكتبة العصرية. بيروت: 1995. ج1. ص155.

(2) سورة الرّحمن. الآية: 66.

(3) السيوطي: المزهر في علوم اللّغة وأنواعها. ج1. ص42.

(4) عبد الكريم الموصلي: المثل السّائر. ج1.. ص156.

لأنّه ضدّها لمكان قبحه"[1]، ولو أخذنا بعض الألفاظ على سبيل التّمثيل لاتضحت لنا الصّورة أكثر، وكذا البعد الصّوتي الّذي نصبوا إليه، وذلك من خلال الجدول التّالي:

	صفــة اللّفــظ (هيئته)				البعد الصّوتي	
اللّفظ	حسن	قبيح	فصيح	غير فصيح	يستلذه السّمع	لا يستلذه السّمع
عـــرف	X		x		x	
فلـــح	X		x		x	
شجـــي	X		x		x	
بلـــغ	X		x		x	
البعـــاق		x		x		x
ملـــع		x		x		x
نقـيـق		x		x		x
مستشزرات		x		x		x

إنّ هذه الألفاظ مـــا هي إلاّ قطرة من بحر سقناها على سبيل الإيضاح ومـــن خلال هـــذا الجـــدول تظهر لنا عدة قضايا طرحت سابقًا ونوردهـــا فـــي النّقـــاط التّالية:

1. **تباعد المخارج أو تقاربها يلعب دوراً كبيراً في تحديد حسن اللّفظ أو قبحه وحاسّة السّمع هي الحاكمة في هذا المقام، فلفظة مستشـزرات يصـعب نطقها لذلك تنبو عن الحسن الفصيح ولا يستلذّها السّمع.**
2. **ظاهرة الإقلاب الّتي تحدث عنها ابن جني والّتي تنقلنا من معنى إلى معنى ومن صوت إلى صوت، كلفظ بَلَغَ يصبح غَلَبَ.**

---

[1] المرجع السابق: ج1. ص82.

* ينظر: المرجع نفسه. ج1. ص157. ص160.

3. **التقاء الصّوت الحقيقي مع اللّفظ، فصوت الضّفدع مزعج في الأصل وسماع اللّفظة (نقيق) وتصور الصّوت الحقيقي تشمئز منه النّفس.**

ونلحظ "من هذه الخصائص الّتي تملؤك بالإعجاز روعة وتحصرك عند تصورها هيبة تحيط بالنّفس من أقطارها تعلقاً باللّفظ من حيث هو صوت مسموح وحروف تتوالى في النّطق.... فقد اتضح إذًا اتضاحًا لا يدع للشك مجالاً أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة.... ومما يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضوع ثمّ تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر..."[1]، وهذا يحيلنا إلى قضية أخرى وهي قضيّة المعنى الّتي يتغير عبرها اللّفظ من موضع إلى آخر حسب **مقتضى الحال.**

ومما يجدر بنا التّنبه إليه هو أنّ لكل لفظ حسن خصائص صوتيّة تميزه،وحروف تكوّنه وأثناء التّلفظ به إمّا ينساب بكل سهولة أو يصعب التّلفظ به "فالمطلوب عدم عرقلة النّطق بتجاوزات صعبة،فما يصعب النّطق به يعارض النّطق المناسب السلس المتناغم وهي كلها صفات توصف بكلمات من قبيل السّلاسلة... والسّهولة... ولهذا فكل وعورة في النّطق وكل تجاوز غير منظم وكل توعر مفرط تعرقل النّطق الحسن"[2]، وبالتّالي يكون التّردد الصّوتي أقلّ فاعلية وأقل تأثيراً والعكس صحيح. "إذ يجب أن تكون للشاعر قوّة يستولي فكره بها على جميع الجهات المتمثّلة في اختيار المواد اللّفظيّة، أي ملافظ الحروف وانتظامها وصيغها ومقاديرها، واِختيارها أيضاً من جهة ما يحسن فيها"[3].

---

[1] أبو بكر القاهر بن عبد الرّحمن بن محمد الجرجاني: دلائل الإعجاز. ط1. دار الكتاب العربي. بيروت: 1995.ج1. ص54.

[2] جمال الدّين بن الشّيخ: الشّعرية العربية. تر: مبارك حنون/ محمد الوالي / محمد أوراغ. ط1. دار توبقال للنشر: د ت. ص82.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط3. ص222.

والحسن والقبح أيضًا يؤثر في جودة النّص ونجاحه وذياع صيته انطلاقًا من الحرف إلى الكلمة وإلى الأصوات المختلفة داخل النّص الشّعري أو النّثر ويلخّص **الجاحظ** هذا الكلام **بقوله**[1]: "وكذلك حروف الكلام وأجزاء الشّعر من البيت تراها متفقة ملساء، وليّنة المعاطف سهلة... ورطبة مواتية، سلسة النّظام، خفيفة على اللّسان، حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد"، وهذا ممّا لا شك فيه ناتج عن **الانسجام الصوتي** أيضًا فكلما اتّضح عنصر زاد العنصر الّذي يليه وضوحاً وانبلاجًا من الحرف إلى الكلمة ومن الكلمة إلى الجملة وكلّها تدخل في حيّز الأصوات "**والكلمة** من حيث إنّها **صوت** لا توجد بطبيعة الحال في الفن الأدبي مفردة، وإنّما هي نوجد في مجموعات تكبر وتكبر حتّى تصل إلى القصيدة الكاملة أو القصّة الطّويلة، وهذا التّتابع ولا شك يُوجِدُ نوعًا من الموسيقي في الشّعر خاصّة... وبعض الأصوات مجتمعة على طول أو قصر تتنفر منه الأذن وبعضها لا تتفر منه"[2]. ونلحظ من خلال هذه الألوان المختلفة من الأقوال أنّ الإيقاع يلازم الصّوت ولو لم يصرح بهذا الأمر لفظًا ولكنه يستنتج من خلال العبارات والمعاني الموحية والدّالّة عليه، فلقد "عني العرب بالألفاظ عناية فائقة ويعود ذلك إلى سببين:

أولهما: ما تحمله الألفاظ من طاقة إيقاعية.

وثانيهما: لاعتبارها وسيلة لإبراز المعنى...

إلاّ أنّ ما يكسب الألفاظ إيقاعًا هامًا هو "**الترجيع**"*... فهو إذن تناظر صوتي بالمماثلة أو المخالفة ونقصد به في **قضية الحال التّناظر** بين لفظين متحدين معنىً ومبنىً وهو ما سماه العرب **تكرارًا**، وإذا اختلف اللّفظ الثّاني في بعض معناه عن

---

[1] الجاحظ: البيان والتّبيين. ج1. ص82.

[2] سهير القلماوي: النّقد الأدبي. دط. مركز الكتب العربية: 1988. ص69.

* التّرجيع: مصطلح موسيقي جاء ذكره في "المقابسات" للتوحيدي "يقال ما اللّحن؟ الجواب صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة، ومن حدة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضعة للطبع" ص226.

الأول عدّ "ترديدًا" وقد يكون هذا التّناظر أيضا بين لفظين متّحدين مبنىً في الكلّ أو في البعض ومختلفين كلّ الاختلاف في المعنى وهو ما سماه العـــرب "جناسًـــا"[1]، وليس الجناس والتّرجيع والترديد فقط هو ما ينتج لنا الإيقاع بل هناك مصـــطلحات أخرى لها دورها الصّوتي والإيقاعي ألا وهـــي: التصـــريع والمقابلـــة والسّـــجع والطّـــباق وكلها تدخل في حيّز البلاغة.

ومن كلّ ما سبق تظهر لنا هذه العلاقات والّتي تتمتظهـــر في ما يلي:

من: الحرف إلى اللّفظ إلى الصّوت إلى الإيقاع.

الشّكل رقم:(5)**

1- تأثير الأداء الصّوتي على الدّلالات والمعاني (الإيقاعية):

سيكون منطلقنا في هذه الفقرة العنوان في حدّ ذاتـــه إذ تتـــدفق مـــن خلالـــه ومضات آسرة. فلذى استنطاقنا له كشف لنا عمّا يريد أن يبوح به عبر الحجب فكل لفظة من ألفاظه تحمل طلاسم ينبغي كشف سرها.

فقط تُنْطَقُ اللّفظة،ومن خلال الصّوت النّاجم عنها نفهم معناها وذلك حســـب الغرض المنشود والمبتغى المراد الوصول إليه. وحسب السّياق الّذي ترد فيه يفهـــم المعنى وهذا كله تفسره لنا مفـــاتن الصّـــوت مـــن خـــلال التّنغـــيم أو النّبـــر أو الوقف....إلخ.

---

[1] توفيق الزّيدي: مفهوم الأدبية في التّراث النّقدي. ص143. ص144.

** ترسيمة توضّح العلاقة القائمة بين كلّ من الحرف واللّفظ والصّوت والإيقاع.

ولو سقنا على سبيل المثال لفظة – صهٍ – حتّى ولو لم يفهم معناها لدى من ليس له دراية باللّغة إلاّ أنّه من خلال نبرة الصّوت يصل إليه المقصود. كما "تعدّ الأصوات عنصرًا أساسيًا من عناصر الإيقاع عمومًا؛ وفي الشّعر الّذي نتعرض له بالدّرس خصوصًا، فلهذه الأصوات وظيفة في إطارها الاجتماعي.... والأصوات لها نظامها الفرعي الخاص، أعني النّظام الصّوتي"[1]، وعبر هذا الأداء الصّوتي يصبح الأثر آسراً ساحراً وناظراً عاطراً خصوصاً إذا ما انتقينا الألفاظ بكل عناية.

لكن علينا ألا ننسى دور **التّلفظ** والفاعل فيه وهو **اللّسان** لأنّه"شيء وسيط بين الصّوت والمعنى، يكمن في التّوحيد بينهما عن طريق تفكيكهما في الوقت نفسه"[2]، وهذا لدليل آخر على تعالق الصّوت بالمعنى "فهناك صلة بين الصّوت والمعنى وذلك يؤكد البعد النّغمي في النّص الشّعري، ويعطي للقيم الصّوتية دورًا تأسيسيًا في بناء التّجربة الشّعرية"[3]. وفهم المعنى انطلاقاً من الصّوت واردٌ ومعمولٌ به في كثير من الميادين وحتى في الحياة الاجتماعية.

فالطّفل مثلاً يفهم أمّه في بداية مراحله النّطقية من خلال طريقة كلامها، فإن قام بفعل مشين تنهره أو تصرخ في وجهه فيفهم مرادها ويرتدع ويتوقف. وفعل الانتهاء ذاك كان من خلال فهم الطّفل لنبرة صوت الأمّ.

2- الهندسة الصّوتية وتوقيعاتها (فيزيائية الصّوت):

إعتمد الكثير من الباحثين والدّارسين في مجال الصّوتيات على هندسة الصّوت قصد إيصال وإيضاح أفكارهم عبر مخططات هندسية تخدم الفكرة

---

(1) د. ممدوح عبد الرّحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشّعر. دط. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية: 1994. ص32.

(2) رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة. ترجمة: محمد البكري. دط. كلية الآداب. مراكش. الدار البيضاء: فبراير 1986. ص90.

(3) د. صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر بين الثّبات والتّطور. ط3. مكتبة الخانجي. القاهرة: 1993. ص26.

والموضوع والمضمون وتجلي كلّ غموض، ونذكر من بين هؤلاء الباحثين **د.إبراهيم أنيس** و**د.كمال بشر** و**د. عبد القادر عبد الجليل**، **د. عبد الغفار حامد هلال**. **د. حسام البهنساوي**، وكل من هؤلاء كانت له لمسته الخاصّة في علم الصّوتيات.

لذا ارتأينا أن نأخذ على سبيل التّعميم لا الحصر **د.إبراهيم أنيس** الّذي وضح لنا من خلال شكل هندسي"موضع اللّسان بالنسبة للحنك الأعلى في الأصوات الأربعة "a/ɛ/e/i"[1].

يقر **إبراهيم أنيس** بأنّه قد تتكون لنا ثمانية مقاييس تبدأ بالصوت اللّين (I) وتنتهي بالصوت اللّين (µ) وتوضع عادة مدرجة وبهذا يكون هذا الباحث قد بيّن لنا رؤيته عبر هذا الشّكل وبتحديد موضوع كل صوت من الأصوات الأربعة السّابقة.

وإذا ما أردنا الحديث عن الحركات نجد حسام البهنساوي وضحها في شكل هندسي وقبل ذلك يقول[2]: "يمكننا أن نقرر أن عدد الحركات الممكنة من حيث النّطق هي ثماني عشرة حركة لكنّها من حيث تأثيرها في تغيير المعاني أي باعتبارها "فونيمات أساسية" في النّظام اللّغوي العربي، لا تتعدى ثلاث حركات، وإذا ما وضعنا القصر والطّول في الاعتبار فإنّها ستّ حركات فقط".

وقد وزع "الحركات العربية على مربع للحركات المعيارية"[3] وقد أورد رسماً توضيحيًا آخر يشرح فيه "**علاقة القربى بين الضّمّة والكسرة**"[4]. كما مثّل **د. عبد الغفار حامد** هلال الحركات – **الفتحة والضمة والكسرة – في شتى أوضاعها "مرقة ومفخمة وحالة وسطى بينهما"**[5].

---

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص22.

(2) د. حسام البهنساوي: علم الأصوات. ص123.

(3) المرجع نفسه. ص123.

(4) ينظر: المرجع نفسه. ص125.

(5) د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية. ص119.

وتحدث د. **عبد القادر عبد الجليل** عن "الفوارق بين الحركات القصيرة والطّويلة في حالة الانعزال التّام تتمحور في الكمية الإنتاجية والكيفية التّكوينية ذلك لأنّ موقع اللّسان مع كل منهما يتغيّر بنسبة معينة عن موقعه في الإنتاج الحركي الآخر"[1] وكما فسرت دلالة الألفاظ عن طريق الذّبذبات برسم أشكال توضيحية لها بعد خوض تجربة عليها إذ "طُلب من مجموعة أشخاص أن يقرنوا الشّكلين الآتين مع الكلمتين اللّتين لا دلالة لهما **nalume/Taketa**

وقد عرض لمثل هذه التجربة د. إبراهيم أنيس في كتاب "دلالة الألفاظ للكمتين "كريكيكى" و"انيومونو"""[2].

هذه بعض اللّمسات الهندسية الصّوتية من لدن الباحثين إذ أنّ كلّ شكل من الأشكال السّابقة يوضح الكثير من الالتباس والغموض في كثير من القضايا، ويختصر الكلام الكثير عبر خطوط ومربعات ودوائر وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على تعالق العلوم ببعضها ونهل كلّ منها من لدن الأخرى وقصدنا هنا **بهندسة الصّوت تمثيل الصّوت هندسيًا بشكل مختصر يغني عن الكثير من الحديث.**

3- البعد السّيميائي للصّوت:

بعد اللّمحة الموجزة عن هندسة الصّوت تبدأ جولتنا السّيميولوجية مع الصّوت وهو يتوارى خلف العديد من الألفاظ الدّالة عليه، وبغض النّظر عن أصوات الحروف لدى التّلفظ بها، فإنّ تناغمها وتشكّلها يتمخّض عنه معنى يوحي لنا

---

* د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص119.

[1] د. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية. ط1. دار صفاء للنشر والتوزيع: 1998-1418هـ. ص201.

[2] د. محمد صالح الضّالع: الأسلوبية الصّوتية. كلية الآداب. جامعة الإسكندرية. دار غريب. القاهرة. ت ن 2002. ص123.

* للمزيد من الإيضاح ينظر: المرجع نفسه. ص124.

بالصّوت، وهذا ما سنتعرف عليه من خلال "**إيرادنا لأقوال من لدن الأدب العربـــي**" في رحلتنا وهذا بقطفنا من كل روض زهرة نعبق بها شذى هذا العنصـــر.

فنجد صاحب "**مختار الصحاح**" شرح فيه معنى كلمة "ج ر س، الجَرْسُ بفتح الجيم وكسرها الصّوت. يقال سمعت جرس الطّير إذا سمعت صوت مناقيرها على شيء تأكله، وفي الحديث فيسمعون جرس طير الجنّة، وجرس الحليّ أيضًا صوته، وأجرس الطّائر إذا سمع صوت جرسه، والجرس بفتحتين الّذي يعلّــق فـــي عنــق البعير والّذي يضرب به أيضًا"[1]، ونجد هذه الكلمة قد حملت في جعبتها الكثير من الدّلالات الصّوتية وذلك كلّما تغيّرت الحركات والمقاطع الصّــوتية وكمــا يــورد صاحب **كتاب النّهاية في غريب الأثر** دلالات صــوتية أخــرى فيقــول[2]: "أدبــر الشّيطان وله هزج ودزج قال أبو موسى والهزج صوت الرّعد والبــان وتهزجــت القوس صوتت عند خروج السّهم منها"، ويقول آخر: "الصّلصلة صوت الحديد وكل صوت حاد"[3]، ويقول صاحب **مجمع الأمثال** "الزّمزمة الصّوت يعني صوت الفرس إذا رآه يضرب للرجل يخدم لثروته... الزّمزمة جمع صليب والزمزمــة صــوت عابديها"[4].

وقد أوضح صاحب كتاب **ديوان الحماسة** أيضًا معنى كلمة: "الصّــفير كــل صوت يمتد مع رقة معناه أنّ الضعيف أتى في وقت السّحر"[5].

---

[1] الإمام محمد بن ابي بكر الرازي زين العابدين الجوهري: مختار الصحاح. دط. دار الكتــب العلميــة: دت. ج1. ص42.

[2] أبوالسّعادات المبارك بن محمد الجزري: النّهاية في غريب الأثر. تحقيق: طاهر أحمد الرّازي/محمــود محمد الطناجي. ط2. المكتبة العلمية. بيروت: 1399هـ/1979. ج2. ص116.

[3] السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها. ج2. ص453.

[4] أبوالفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري: مجمع الأمثال. تحقيق: محمد محي الدّين عبد المجيــد. ط2. دار المعرفة. بيروت: 1988. ج1. ص206.

[5] أبو بكر عبد القاهر عبد الرّحمن بن محمد الجرجاني: ديوان الحماسة. تحقيــق: محمــد التنجــي. دط. دارالكتاب العربي. بيروت. 1995. ج2. ص297.

ومع اختلاف الألفاظ ومعانيها تختلف دلالاتها، فهناك من اللّفظ ما يدل على صوت شيء أو صوت حيوان، أو إنسان أو أصوات أخرى تكون غائبة عن أذهاننا، وهذا يعود إلى الفروق الّتي لا تحصى ولا تعد في الأصوات.

ففي كتاب **أدب الكاتب** نجده يتحدّث عن هذا بإفراده باب له أسماه "**باب فروق في الأصوات:** أزمل كلّ شيء صوته والجرس صوت حركة الإنسان والرّكز الصّوت الخفي ونحو ذلك الهمس والخرير صوت الماء والغرغرة صوت القدر وكذلك الهزة والوسواس صوت الحلى والشّخير من الفم والنّخير من المنخرين والكرير من الصّدر... وقال أبو زيد الكّرير الحشرجة عند الموت"[1]، وكلّ هذه الفروق وغيرها إمّا يعود للفظة في حدّ ذاتها وكيفية نسج مقاطعها وإمّا يعود إلى معانيها ويتحدّث صاحب **ديوان الحماسة** عن "**المنابر** مواضع **النبر** وهو الصّوت لأنّها نصبت للمواعظ والخطب"[2]، وسنتعرض **للنبر** كمصطلح وعن فاعلية داخل النّص الشّعري في الصفحات المقبلة.

وجاء في **المزهر** بعض الألفاظ الدّالة على الصّوت نورد منها "ظليم هجاهج كثير الصّوت... وصيدح شديد الصّوت"[3]، وكما جاء في **النهاية في غريب الأثر**"الجؤار رفع الصّوت والاستغاثة"[4] وكلمة "السلق شدّة الصّوت"[5] قال **الله جلّ ثناؤه**[6] « سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ »، وأمّا قوله ﷺ: «لقد أوتي مزمارًا من مزامير

---

(1) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي المروري الدينوري: أدب الكاتب. تحقيق: محمد محي الدين عبدالمجيد. ط4. المكتبة التجارية. مصر: 1963م. ج1. ص133. ص134.

(2) عبد القاهر الجرجاني: ديوان الحماسة.ج1. ص98.

(3) السيوطي: المزهر في علوم اللّغة وأنواعها. ج2. ص133. ص135.

(4) الجزري: النّهاية في غريب الأثر. ج1. ص232.

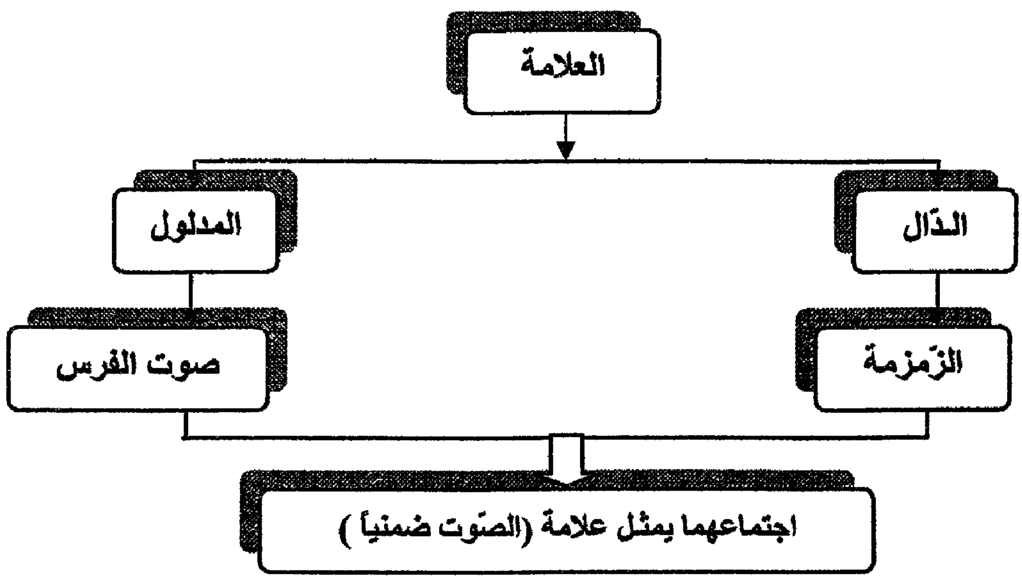
(5) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: إصلاح المنطق. تحقيق: محمد شاكر/عبد السلام محمد هارون. ط4. دار المعارف القاهرة: 1949. ج1. ص45.

(6) سورة الأحزاب. الآية 19.

آل داود» فليس المراد به التّرديد والتّلحين، وإنّما معناه حسن الصّوت وأداء القراءة والإبانة في مخارج الحروف والنّطق بها"[1].

إنّ هذه الكلمات الدّالة وغيرها تومئ لنا بالصّوت، وتختلف دلالتها حسب الموضع أو السّياق الّذي ترد فيه، ممّا يضفي على النّص طابعاً خاصاً يتحرّى فيه المتلقي كلّ ما خَفي وتوارى تحت برقع اللّفظ.

وسنسوق الآن ترسيمة توحي لنا **بسيميائية الصّوت** وذلك انطلاقًا من **الدّال والمدلول** لأنّ اجتماعهما يمثل لنا **العلامة – علامة الصّوت ضمنياً** –.



الشّكل رقم:(15)

هذا مجرد مثال جئنا به ليتّضح أكثر هدفنا المبتغى، وتنطبق عليه باقي الكلمات الدّالة على الصّوت.

---

(1) عبد الرّحمن أبو زيد ولي الدّين ابن خلدون: مقدمة العلامة ابن خلدون. ط1. دار الفكر للطباعة والنّشر. بيروت: 1424هـ/2003م. ص408.

ونعود الآن إلى توضيح دلالة أصوات كلمات أُخر وردت في أمّهات الكتب "النّقع: اختلاط الأصوات"[1].... و"رغا البعير وجرجر وهدر وقبقب وأطت النّاقة ومهل الفرس وحمحم ونهل الفيل ونهق الحمار وسحل وشحج البغل وخارت البقرة"[2].

وهذه كلّها ألفاظ دالة على أصوات الحيوان، وإذا ما أردنا معرفة الألفاظ الدّالة على أفعال وأصوات نجد ذلك قد ورد لدى ابن جنّي:و"قالوا صرّ الجندب (فكرروا الرّاء) لما هناك من استطالة صوته وقالو صرصر البازي فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته وسموا الغراب غاق (حكاية لصوته) والبط بطاً (حكاية لأصواتها)"[3]، وكما "يقال سمعت خرير الماء وسمعت أليل الماء أي صوت جريه"[4]، و"الهرهرة صوت الضأن والبربرة صوت المعز"[5]، و"الكحلبة للنّار إذا توقدت والمعمعة صوت لهبها إذا استوى توقدها والهيقعة صوت ضرب السّيوف"[6]، و"رفع الصّوت في اللّغة هو الاستهلال يقال استهل المولود صارخاً إذا رفع صوته عند الولادة وأهل الحجيج إذا رفعوا أصواتهم بالتّلبية وسمي الهلال هلالاً لأنّ النّاس يرفعون أصواتهم عند رؤيته"[7]، وكذا كلمة "الصرف في اللّغة هو

---

(1) أبو الربيع سليمان بن بنين بن خلف بن عوض تقي الدين المصري: اتفاق المباني وافتراق المعاني. تحقيق: يحي عبد الرؤوف جبر. ط1. دارعمار. عمان: 1985. ج1. ص93.

(2) أبو الفرج جمال الدين بن علي بن محمد بن جعفر الجزري: المدهش. تحقيق: د.مروان قباني. ط2. دارالكتب العلمية. بيروت: 1985. ج1. ص46.

(3) ابن جني: الخصائص. ج1. ص65.

(4) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق: إصلاح المنطق. ج1. ص421.

(5) أبو عبيد البكري: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال. تح: د.إحسان عباس / د.عبد المجيدعابدين. ط3. مؤيسة الرسالة بيروت: 1983.ج1. ص515.

(6) المرجع نفسه. ج1. ص449.

(7) تقي الدين أبي بكر علي عبد الله الحموي الأزراري: خزانة الأدب. تحقيق: عصام شعيتو. ط1. داروكتبة الهلال. بيروت: 1887.ج1. ص30.

الصّوت الضّعيف كقولهم صرف ناب البعير وصرفت البكرة ومنه صريف القلم"[1].

وكما ورد في "**كتاب الأصوات لابن السكيت** حكي إنه لصرنقح الصّوت وصلنقح الصّوت بالرّاء واللاّم أي صلب الصّوت"[2].

إنّ هذه الأقوال جميعها وضحت **البعد السّيميائي للصّوت** في كثير من الألفاظ فاللّغة العربية مليئة بالأسرار الّتي تستدعي منا تقصّيها واكتشافها.

فممّا سبق نصادف أنّ الصّوت وهو يتوارى خلف حجاب اللّفظ يومئ لنا بالكثير من الدّلالات، فحيناً تدلّ اللّفظة على صوت شيء وقد تدل على صوت حيوان أو عن فعل أَحْدَثَ صوتاً، أو عن أصوات من الطّبيعة. وكلها غير مصرّحٍ بها علناً بل يتم استنطاقها من خلال اللّفظة في حدّ ذاتها، وذلك لكون اللّفظة تعتبر **دالاً** والصّوت هو **مدلولها** وباجتماعهما تتكون لدينا ما يسمى **العلامة** في علم السّيمياء، وهذا ما تمّ توضيحه في **التّرسيمة السّابقة** ونستطيع أن نطبق على باقي الألفاظ التّرسيمية ذاتها ونوضح ما كان يتوارى خلفها من **معانٍ ودلالات**.

فعبر هذه اللّمحة الخاطفة والرّحلة السيميولوجية القصيرة لمسنا تعالق العلوم بعضها ببعض فكل علم مكمل للآخر. فالنّظرة السّيميائية وضحت لنا الكثير من الدّلالات الصّوتية الدّفينة داخل اللّفظ، وهذا ما كنا نرمي إليه من خلال عنواننا **(البعد السّيميائي للصّوت)**.

---

(1) أبو البقاء العكبري: مسائل خلافية في النحو. تحقيق: محمد خيرالحلواني. ط1. دار الشرق العربي. بيروت: 1992.ج1. ص103.

(2) السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها. ج1. ص436.

المبحث الثاني

اِشتغال المؤثّرات الصّوتية وجوانبها الإيقاعيـة السّحريـة

بعدما تعرفنا على المؤثرات الصّوتية كمفاهيم عامة في بداية قراءتنا،نتعرف عليها الآن وعن كيفية اشتغالها وكذا جوانبها الإيقاعية السّحرية، باعتبارها عنصرًا فاعلاً وفعالاً في النّص الشّعري وستكون بدايتنا مـــع:

1/ الجهـــر والهمـــس:

إنّ هذا الأخير لديه حروف تميزه سواءً أكان الأمر متعلقًا بالجهر أو الهمس "فالصوت المهموس هو حرف أُضْعِفَ الاعتماد في موضعه حتى جرى النّفس معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مع جري النّفس.... ولو أردت ذلك في المهجور لم تقدر عليه"[1]، وإذا ما حللنا بعض الأمثلة لنبرز فيها الجهر والهمس نجد لها تأثيراً خاصاً "وفي النّص الشّعري يسهم الهمس والجهر في تشكيل المعنى وتوضحيه كما أنّه يتوافق مع الحالات الشّعورية والنّفسية، ومع الموقف الحياتي الّذي يعني الشّاعر التّعبير عنه"[2]، وعلى سبيل المثال لا الحصر نورد ما تحدث عنه تامر سلوم في كاتبه **(نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي)** وقد ضرب مثالاً بإيراده لأبيات من قصيدة **ذي الرّمة** (وهي من الطويل):[3]

قيـــاميُّ هل يجـــزي بكـــائي بمثـــلـــه	**مـــرارًا وأنفـــاسي إليـــك الزّوافـــرُ**
وأنّي متى أُشرفْ على الجانب الّـــذي	**به أنت مـــن بين الجوانـــب ناظـــرِ**
وأن لا ينـــي ياميّ من دون صحبتـــي	**لـــك الدّهرمن أحدوثةِ النّفس ذاكـــر**
وأن لا ينـــالُ الرّكبُ تهويمَ وقـــعـــةٍ	**من اللّيل إلاّ اعتادني منـــكَ زائـــري**

---

[1] د. عصام نور الدّين: علم الأصوات اللّغوية الفونيتيكا. ط1. دار الفكر. لبنان بيروت:1992. ص228. ص229.

[2] د. مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النّص. ص49.

[3] ديوان ذي الرّمة. ج1. ص89. (نقلاً عن د. تامر سلوم. ص57).

وإنْ تـكُ ميٌّ حـال بيني وبينهـا تشائي النّوى والعاديـات الشّواجـر
فقد طـال ما رجيتُ ميـًّا وشـاقني رسيسُ الهوى منه دخيلٌ وظـاهـر
فقد أورثْتنـي مـيّ مثلَ الّـذي بـه هوى غَربـةٍ دانـي له القيدَ قاصـر

ولدى إظهار **تامرسلوم** لمواطن **الإبدال** في الأبيات بيّن بعدها **نوع الحـروف المبدلة.**

"ي x ء = ء مجهور معتدل لين – مجهور شديد فقدت الياء اعتدالها ولينها ومخرجها

و x ء =. مجهور معتدل لين – مجهور شديد فقدت الواو اعتدالها ولينهـا ومخرجها.

و x ا = ا مجهور معتدل معتدل لين – مجهور معتدل لـين فقـدت الـواو مخرجها فقط"[1].

من خلال هذه الألوان الصّوتية نلاحظ أنّ معظم الكلمات تشترك في **الجهـر والهمس** و"التّشكيل الصّوتي هو هذه الأصوات المجهورة والمهموسـة والممـدودة والسّاكنة"[2]، ولها دورها كذلك في خلق الإيقاعات المتنوعة الّتي تطرب النّفس.

وتتميز اللّغة العربية بوجود نظائر مهموسة للأصوات المجهورة "فمثلاً **(الدّال والذّال والزّاي والضّاء، والعين والغين)** لها نظائرمهموسة وهـي علـى التّرتيـب **(التّاء، والثّاء، والسّين، والطّاء والحاء والخاء)** ومنهـا أصـوات مهموسـة ولا مجهور لها مثل: **الشّين والصّاد والفاء والقاف والكاف والهاء**"[3].

---

(1) د. تامرسلوم: نظرية اللّغة والجمال ص57.

(2) المرجع نفسه. ص60.

(3) د. رمضان عبد الله: أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجـات. ط1. مكتبـة بسـتان المعرفـة: 2003. ص47.

فالجهرو الهمس لا تقلّ أهميته عن باقي المؤثرات الأخرى وسنوضح كيفية اشتغاله من خلال هذين البيتين **لحسان بن ثابت** إذ يقول[1]:

لَا بأس بالقوم من طول ومن قصر   جسم البغال وأحلام العصافير

كأنهم قصب جوف أسافله   مثقب نفخت فيه الأعاصير

نلمس في هذين البيتين إيقاعات مختلفة مجهورة تارةً ومهموسة تارةً أخرى فالحروف الملوّنة **بالأحمر مجهورة، والملوّنة بالأخضر مهموسة** وهذه الأصوات تزيد القصيدة رونقًا وجمالاً.

من خلال هذه **التّشكيلات الصّوتية** نلاحظ أنّ معظم الكلمات تشترك في **الجهر والهمس.**

إذ "يعدهما بعض علماء الأصوات من صفات النّطق ولكنهما معياران هامان من معايير تصنيف الأصوات يستحقان وقفة خاصة ولعلنا قد لاحظنا من قبل أن الجهر **voicing** يحدث نتيجة لتذبذب الوترين الصّوتيين أمّا الهمس **Divoicing** فيظهر من عدم تذبذب الوترين أي أنّ التّفرقة الحاسمة بين الصّوت المجهور **Voiced** والصّوت المهموس **Voiceless** منوطة بتذبذب الوترين الصّوتيين أو عدم تذبذبهما"[2]. وهكذا تظهر أهمية كل من الجهر والهمس في تأثيرهما وعملهما داخل النّص.

2/ الأصوات الانفجارية والاحتكاكيّة (Explosives /Fricative):

تعمل هذه الأخيرة أيضًا عملها في النّص الشّعري، إذ لها من الدّور ما لا يقلّ عن سابقيها ولا لاحقيها من العناصر، وقد تمّ إيراد الحروف الانفجارية والاحتكاكيّة في الفصل الأول، وقد أطلق القدماء على الأصوات الانفجارية **بالشّديدة**

---

(1) حسان بن ثابت: الديوان. تحقيق: وليد عرفات. دط. دار صادر. بيروت: 1974/1394. مج1. ص219.

(2) د.حلمي خليل: مقدمة لدراسة علم اللّغة. دط. دار المعرفة الجامعية: 2005. ص57.

والاحتكاكية **الرّخوة**."ويمر حدث الأصوات **الاحتكاكية** عندما يضيق ممر الهواء الخارج من الرّئتين في وضع من مواضع جهاز النّطق فيحتكّ الهواء بجوانب الممر الضّيق محدثًا بذلك صوتًا **احتكاكيا مسموعًا** فإذا ما نطقنا بصوت الحاء يرتفع أقصى اللّسان فيكاد يلتصق بأقصى الحنك فلا يبقى سوى ممر ضيق ينفذ منه الهواء فيحتك بجانبه، أمّا عن **الانفجارية** فتحدث عندما يحبس الهواء خارج الرّئتين حبسًا تامًا في موضع من مواضع مجراه في جهاز النّطق وعندما ينفتح المحبس فجأةً فيندفع هذا الهواء محدثًا بذلك انفجارًا هو **الصّوت الانفجاري**"[1].

وسنأخذ عيّنة توضّح لنا عمل هذه الأصوات (الانفجارية والاحتكاكية)، وهذا بتشريح البيت الشّعري **لحسان بن ثابت** في قوله[2]:

لنا الجفنات الغرّ يلمعن بالضّحى   وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ففي هذا البيت نلمس تمازجًا بين الحروف الانفجارية والاحتكاكية، فالّتي لوّنت **بالبرتقالي احتكاكية** والّتي لوّنت **بالوردي انفجارية**، وهذه الحروف تزيد الكلام إيقاعًا وحسنًا يفيد تمثيل الدلالات والمعاني إذ لها دلالتها الخاصّة وتأثيرها وعملها في النّص، وتجلو أكثر عند قراءتنا لها. مع مراعاة مخارج الحروف وإعطاء كل حرف حقه عند النّطق به. فعملية القراءة لها شأن كبير في توضيح الكثير من الخصائص والرّموز.

3/ المقطع الصوتي (Syllabe*):

يشغل المقطع الصوتي أهميته في جميع اللغات وذلك "لأنه عبارة عن تتابع عدد من الفونيمات في لغة ما، حيث تتكون البنية المقطعية التي تختلف من لغة إلى

---

(1) ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية. ص124. و ينظر د. رمضان عبد الله: أصوات اللّغة العربية بين الفصحى و اللّهجات. ص165.

(2) حسان بن ثابت: الديوان. مج1. ص35.

أخرى ومع ذلك فعلماء الأصوات يختلفون في نظرتهم إلى المقطع وبالتالي يختلفون حول تعريفه ومفهومه"[1].

وإذا ما أردنا النتعرف على شكل المقطع وصورته التي يكون عليها فهو يتكون من"صامت وحركته< ص ح>"[2] وما يهمنا الآن المقطع في اللغة العربية"و بتحليل اللّغة العربية على أساس مقطعي نجد ما يأتي:

(أ / < ص ح > مثل حرف الجر"بـ".

ب / < ص ح ص > مثل "قد" أو "من"بسكون الدّال و النّون.

ج / < ص ح ح > مثل "ما" أو "لا" وذلك على أساس أن الحركة الطّويلة وهي الألف .. تساوي حركتين قصيرتين أي فتحة + فتحة.

د / < ص ح ح ص > مثل كلمة "نار" بسكون الراء.

ه / < ص ح ص ص >مثل كلمة"بحر" بسكون الحاء والراء."[3]

وإذا ما أردنا شرح هذه الرموز نجد:

أ- هو مقطع قصير مفتوح = صامت+ حركة قصيرة < ص ح >.

ب- هو مقطع طويل مغلق= صامت+ حركة قصيرة+ صامت < ص ح ص >.

---

* المنقول من الأصل اللاتيني syllaba الذي يعود إلى اللفظ اليوناني sullabé، وهي الصيغة التي عربها ابن رشد.

- ينظر: أحمد قدور: مبادئ اللسانيات. ط1. دار الفكر المعاصر. بيروت: 1996. ص116.

[1] زين كامل الخوسيكي: لغويات. ط1. دار المعرفة الجامعية: 1999. ص213.

[2] المهدي بوروبة: مجلة المجمع الجزائري للغة العربية. الدراسة المقطعية في التراث. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر. العدد01.

ماي 2005. ص244.

[3] د. حلمي خليل: مقدمة لدراسة علم اللغة. ط1. دار المعرفة الجامعية: 1999. ص213.

ج- هو مقطع طويل مفتوح = صامت+ حركة طويلة < ص ح ح >.

د- هو مقطع طويل مغلق بحركة طويلة = صامت+ حركة طويلة+ صامت< ص ح ح ص >.

هـ- هو مقطع زائد في الطول= صامت+حركة+حركة قصيرة+ صامت+ صامت<ص ح ص ص >

وعليه فالمقاطع في الكلمة العربية تتوزع "وفق الآتي:

1- أحادية المقطع........... عن.

2- ثنائية المقطع............ أكتب.

3- ثلاثية المقطع............ كاتب.

4- رباعية المقطع........... مدرسة.

5- خماسية المقطع.......... احتفالات.

6- سداسية المقطع.......... استقبالاتهم.

7- سباعية المقطع.......... استقبالاتهن.

وتمثيلها المقطعي:

1- عن س ع س.

2- أكتب س ع س + س ع س.

3- كاتب س ع ع + س ع س (في حالة الوقف).

س ع ع + س ع + س ع س (في حالة الوصل).

4- مدرسة س ع س + س ع + س ع س (في حالة الوقف)

س ع س + س ع + س ع + س ع (في حالة الوصل)

5- احتفالات س ع س + س ع + س ع ع = س ع ع س (في حالة الوقف)

س ع س + س ع + س ع ع + س ع ع + س ع (في حالة الوصل)

6- اســــتقبالاتهم س ع س + س ع س + س ع ع + س ع ع + س ع +
س ع س (في حالة الوقف)

س ع س+س ع س+ س ع ع + س ع ع+س ع + س ع +
س ع (في حالة الوصل)

7- استقبالاتهن س ع س + س ع س + س ع ع + س ع ع + س ع +
س ع + س ع س (في حالة الوقف)

س ع س + س ع س + س ع ع + س ع ع + س ع
+ س ع س + س ع (في حالة الوصل)"[1].

كما وضح لنا **كمال بشر** في كتابه "علم الأصوات" أثناء تحديده لمقاطع اللّغة العربية أن هناك "ثلاثة مقاطع وهي:المقطع القصير والمقطع المتوسـط والمقطـع الطويل ولكلٍ منها خصائصه ومميزاته"[2].

كما تحدث عن هذا الأمر **د. نور الهدى لوشن** في كتابه "**مباحث فـي علـم اللّغة ومناهج البحث اللغوي**" وكذلك **د. رمضان عبد الله** في كتابه "**أصوات اللّغـة العربية بين الفصحى واللّهجات**" ود. **إبراهيـم أنيـس** في "**الأصـوات اللّغويـة**" ود. **عبد الغفار حامد هلال** في كتابه "**أصوات اللّغة العربيّة**."

وكثرة الدّراسات حول هذا الموضوع تبرز أهميته علـى الصّـعيد اللّغـوي والصّـوتي في كلّ اللّغات،إذ أنّ بمجرد دراستنا للمقاطع نجدها تشغل حيّزًا مكانياً وصوتياً كبيرًا في أيّ قصيدة أو في أيّ نـص.

4/ النّـبـر (Stress):

وننتقل الآن من المقطع الصّوتي إلى النّبر فهما عنصرين يكملان بعضـهما وإذا ما أردنا التّعرف على معنى النّبر نجد أنّه: "وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا

---

[1] د. عبد القادر عبد الجليل. الأصوات اللّغوية. ص 222. ص223.

[2] ينظر: د. كمال بشر: علم الأصوات. ص 224. ص225..

قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام"[1]، وفي الحديث العادي يميل الإنسان إلى إيضاح كلامه، وذلك بـ "الضّغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزًا وواضحًا في السّمع ممّا عداه من مقاطع الكلمة، وهذا الضّغط هو الّذي يسميه المحدثون اللّغويين "**بالنبر**""[2]. فهو: " من الجانب العضلي الضّغط المجهود الّذي يخرج به الهواء من الرّئتين (يصحبها إحساس عضلي) أمّا من النّاحية الصّوتية فهو ينتج أثرًا يعرف بالعلوّ يتوقف على مدى الموجات الذّبذبية الّتي تسبب الإحساس بالصّوت"[3].

وتختلف مواضع النّبر من لغة إلى أخرى لكن يجب ألاّ نغفل العلاقة الوطيدة بين كل من المقطع والنّبرفهما "متلازمان في الدّرس والتّحليل. ذلك أنّ المقطع حامل النّبر، والنّبر أمارة من أمارات تعرفه، ومن ثمّ كان الكلام عليهما معًا بإلقاء شيء من الضّوء على خواصهما ودورهما في البناء الصّوتي للّغة العربية"[4]. كما أنّنا لو سلطنا الضّوء على **النّبر** بخاصّة لوجدناه متفرّع وفق وظيفته إذ لديه قيمة كبيرة في الدّراسات الصّوتية،"والواقع أن **النّبر** في الكلمات العربية من **وظيفة الميزان الصّرفي** لا من **وظيفة المثال**، فنحن إذا تأملنا كلمة "**فاعل**" نجد أن الفاء أوضح أصواتها لوقوع النبر عليها وباعتبار هذه الصّيغة ميزانًا صرفيًا نجد أنّ كلّ ما جاء على مثاله يقع عليه النّبر بنفس الطّريقة مثل: قاتل، جالس..."[5]، فهناك من البّاحثين من بيّن صعوبة تحديد موضع النّبر في العربية، أي في- **الكلمات العربية**-.

---

(1) د. نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث العلمي. ص133.

(2) المرجع نفسه. ص133.

(3) new english grammer. p 47.

(4) د. كمال بشر: علم الأصوات. ص503.

(5) أمينة طيبي: بين الهمز والنّبر. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة سيدي بلعباس. مكتبة الرّشاد للطباعة والنّشروالتّوزيع.العدد: 200202-2003. ص152.

* ينظر: المرجع نفسه. ص153. ص154.

لكن بعدما ظهرت **القراءات القرآنيّة** بيّنت عكس ما ورد. وذلك بالدّراسات المتواليّة للقرّاء وتمكنهم من اللّغة العربيّة قراءةً وشرحًا وتحليلاً وتمحيصًا وأصبح **للنّبر قيمًا صوتية وإيقاعيّة** تؤدّي وظيفتها داخل النّصوص بأنواعها "قرآنية أو نثرية أو شعرية" ويوضح **كمال بشر القيم الصّوتية للنّبر** فمنها **(نطقيّة)** وأخرى فنولوجيّة **(وظيفيّة)** فهو مثلاً من النّاحية النّطقية ذو أثر سمعي واضح يميز مقطعًا من آخر أو كلمةً من كلمةٍ أخرى.

ومعنى هذا أن اللّغة العربيّة "تشتمل على أنواع من المواقع المنبورة في التّشكيل الصّوتي الإيقاعي أهمها **النّبرالصّرفي** الّذي يتفرّع إلى أوّلي وثانوي وضعيف، ثمّ **النّبر الدّلالي (السّياقي)**"*، وهو متعلّق بوظيفة المعنى العام ويعتبر أحد أنواع النّبر.

فكل هذه الفروع تجتمع لتقودنا إلى التّعرف على "التّتابع المقطعي في الكلمات ذات الأصل الواحد، عند تنوّع درجات نبرها ومواقعه، بسبب ما يلحقها من تصريفات مختلفة **فالنّبر** في:

(KA/TA/BA) على المقطع الأول ولكنّه يقع على الثّاني في كتبت **(KA/TAB/TU)** وعلى الثّالث في كتبته **(KA/TAB/TU/HU)**"[1].

هذا بالنّسبة إلى **النّبر المفرد** أمّا عن **نبر الجملة** فيكون بالضّغط على كلمة معينة في إحدى الجمل المنطوقة لتتضح أكثر من مثيلاتها "فإذا سأل الرّجل صاحبه قائلاً: هل صليت الفجر في المسجد الحرام؟

وأبرز كلمة معينة بأن أوضحها صوتيًا أكثر من غيرها في الجملة كان ذلك دليلاً على غرض مقصود... وبناءً على إمكان إختلاف المراد بذلك يميز النّبر المعنى كما يريده المتكلم"[2]. ولقد أوضح هذا العنصر أيضا وتحدث عنه

---

[1] د. كمال بشر: علم الأصوات. ص514.

[2] د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ص223.

العديد من الباحثين منهم **د.حلمي خليل د. عبد القادر عبد الجليل** و**د. رمضان عبد الله، د.مراد عبد الرّحمن مبروك** وغيرهم.

ويوضّح مراد عبد الرّحمن مبروك أهمية النّبر الإيقاعيّة والصّوتية بقوله[1]:

"ومن خلال بيان مواضع النبر في النّص على المستوى الانفرادي يتّضح التّشكيل الإيقاعي للنّص عن طريق التّماثل الصّوتي للمقاطع الّتي هي موضع النّبر ومن خلال اللّغة المنطوقة للنّص يمكن توضيح التّماثل الصّوتي للنّبر السّياقي وتشكيل وظيفة النّبر في هذه الحالة في أمرين: **الأول** الوقوف عند جماليات التّشكيل الإيقاعي للنّص والثّاني توكيد المعنى من خلال الضّغط الصّوتي على بعض المقاطع أو الكلمات".

وهكذا تبرز القيمة الصّوتية والإيقاعية للنّبر أثناء اشتغاله في النّص الأدبي (الشّعري).

5/ التّنغيم (intonation):

اِهتم الألسنيّون بالأداء والنّطق إنطلاقا من دراسة الأصوات والتّعرّف على أقسامها، وصفاتها وما يعرض لها من تأثير تعدّ اللّبنة الأولى لمعرفة وإتقان أيّ لغة كانت والأساس الّذي تبتدئ منه أيّ دراسة لغوية.

ولما كان للّسانيات هذا الدّور المهم والقدم الرّاسخة في دراسة أساليب الأداء في اللّغات كان من نتائجها وثمرتها إيلاج واستنباط مصطلحات علمية في مجال دراسة الأصوات كالنّبر والتّغيم والتّزمين... إلى غير ذلك.

ويعتبر التّنغيم من بين اهتمامات الدّرس الصّوتي إذ به تتضح المعاني وعليه تقوم، ويعدّ **د. إبراهيم أنيس** أوّل من أدخل مصطلح التّنغيم في الدّراسات اللّغوية العربية المعاصرة وسماه "موسيقي الكلام"[2] حيث يقول[3]: "أنّ الإنسان حين

---

(1) د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص109.

(2) إبراهيم انيس: الأصوات اللّغوية. ص146. ص142.

(3) المرجع نفسه. ص143.

ينطق بلغته لا يتّبع درجة صوتية واحدة في النّطق بجميع الأصوات فالأصوات الّتي يتكوّن منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصّوت وكذلك الكلمات قد تختلف فيها... ويمكن أن نسمّي نظام توالي درجات الصّوت بالنّغمة الموسيقية"، والملاحظ أنّ **إبراهيم أنيس** نهل من اللّسانيات إذ أنّه أخذ مصطلح التّنغيم منها ويقول **تمام حسان**[1] أنّ "التّنغيم ارتفاع الصّوت وانخفاضه أثناء الكلام" وهو يحدد مقصد المتكلم ومرماه أثناء الكلام وهو يعتمد على اللّغة المسموعة أي المنطوقة فلو أردنا أن نبرز التّنغيم في أيّ كلمة أو في أيّ جملة أو في أيّ آية أو في أي بيتٍ شعري يتوجّب علينا قراءته وذلك للتّعرف على النّغمة الصّوتية الّتي قيل بها، والّتي وردت فيه لذلك اختلف النّقاد في شرح معنى **قول المتنبي**[2]:

عيد بأية حال عدت يا عيد لما مضى أم لأمر فيك تجديد

هل هو استفهام؟ أم تعجب؟ أو غير ذلك، والموقف والحالة الّتي ألقي فيها هذا البيت كفيلان بتحديد المقصد إن كان استفهاماً أو تعجباً وَ "كيفية تنغيم الصّوت هي الّتي تعيننا على تمييز أصوات الأشخاص"[3]، والنّطق هو السّبيل في تحريك السّاكن وتدبّ عبره الحيويّة، ولقد بيّن العرب القدماء أثر التّنغيم في سلسلة الأحداث النّطقية ووظّفوه في كلامهم وأشعارهم، فهو "يلعب دوراً فاعلاً في التّقرير، والتّوكيد والتّعجب، والاستفهام، والنّفي، والانكار، والتّهكم، والزّجر، والموافقة والرّفض والقبول، وغيرها من أنواع الفعل الإنساني كالغضب واليأس والأمل والفرح... عن طريق التّلوين في الدّرجات التّنغيمية وفيما هي تسجيلٌ لمستوياتها:

---

[1] تمام حسان: مناهج البحث في اللّغة. دط. دار الثقافة. الدّار البيضاء: 1974. ص164.

[2] المتنبي أحمد بن الحسين: الدّيوان. شرح: ناصيف اليازجي. دط. دار المعرفة. بيروت. د م. د ت. ص359.

[3] ماريوباي: أسس علم اللّغة. ترجمة وتحقيق: د. أحمد مختار عمر. ط8. عالم الكتب. القاهرة: 1419هـ- 1998م. ص92.

1- النّغمة العالية ورمزها الفونيمي /I/.
2- النّغمة المتوسّطة ورمزها الفونيمي /II/.
3- النّغمة الصّغرى ورمزها الفونيمي /III/.

تمثّل النّقطتان A C النّغمة الصّاعدة في التّيار الكلامي،وإنّ النّقطة C تمثل نواة المقطع الّذي يقع عليه أثر التّغيم لتحقيق الغرض القصدي، أمّا النّقطتان B D النّغمة الهابطة في التّيار الكلامي حيث تمثّل B ابتداءها و D نواة المقطع الّذي يحمل درجة التّنغيم"[1].

ويؤكد مراد عبد الرّحمن مبروك "على إجماع الدّارسين على أهمية التّنغيم في تحديد المعنى والدّلالة عليه وذلك لأنّ للنّغمة دلالة وظيفية على معاني الجمل تتضح في صلاحية الجمل التّأثيرية.... المختصرة نحو لا؟ نعم؟ يا سلام! الله! لأن نقال بنغمات متعددة ويتغير معناها النّحوي"[2].

وإذا ما أردنا معرفة وظيفة التّنغيم واشتغاله في النّص الشّعري نجدها تتمثّل في "المماثلة الصّوتيه الّتي يحدثها التّنغيم في النّص الشّعري فيحدث بذلك إيقاعًا موسيقيًا وبخاصة أنّ التّنغيم يعدّ من أهم المؤثرات الصّوتية.... مساهمة في تشكيل الإيقاع من ناحية وفي التّأثير الدّلالي للنّص من ناحية ثانية ويتضح التّنغيم في النّص الشّعري من خلال بعض الأساليب والتّراكيب اللّغوية المنطوقة المتمثلة في أساليب الاستفهام والتّعجب والمدح والذّم والنّداء والنّدبة والشّرط والتّوكيد وأسماء الأفعال، والبدل وكما يتمثّل في الحالات النّفسية والشّعورية كالخوف والفرح والحزن..."[3].

---

(1) د. عبد القادر عبد الجليل ص257. ص258.

(2) ينظر من الصّوت إلى النّص د. عبد الرّحمن مبروك. ص60.

(3) المرجع نفسه: ص61. ص62.

تحدّث الدّكتور **سامي عوض** و**عادل علي نعامة** عن دور التّنغيم في تحديد معنى الجملة العربية فهما يُجمعان "على ارتباطه بالجمال الفنيّ ارتباطًا وثيقًا، وأنّه القاسم المشترك بين الفنون جميعًا ومن هنا ارتبط التّغيم كقرنية لفظية في التعبير عن المعاني النّفسية والنّحوية ارتباطًا جعله من أهمّ الأدوات ذات التّأثير في نفس القارئ أو المتلقي ووجدانه"[1].

وهكذا نصل الى القول بالأهمية الصّوتية والإيقاعيّة للتّنغيم في لدن الإبداعات الأدبية.

6/ المفصل juncture (الوقف):

ويسمى أيضًا "**الانتقال** TRANSITION فهو عبارة عن سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي بقصد الدّلالة عن مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر"[2]. إنّ الوقت يعتبر بمثابة المحطة أو الموقف الّذي يقف عنده المتكلم أو المنشد للشّعر وذلك عند إتمامه للمعنى سواءً أكان جزئيًا أوكليًّا أو عند انقطاع النّفس وتجديده و"قارئ النّص سواءً كان الأديب أو المتلقي تعدّ وقفاته أو سكتاته الكلامية ذات دلالة في توضيح المعنى"[3]، ونجد الّذين يعتمدون الوقف كثيرًا ويولونه الأهمية هم قرّاء القرآن الكريم وذلك أثناء تجويدهم أو ترتيلهم. فهناك وقف جائز عندهم ووقف غير جائز ووقف مستحب وغير مستحب فمثلاً لدى قراءتهم لآية من كتاب الله عز وجل يجب أن يتمّوا معناها قراءةً،ولا يقفوا قبل تمام المعنى لأنّ ذلك قد يؤدي إلى سوء فهمه – المعنى –.

"واتفق الأئمّة أنّ للوقف أنواع ولكنّهم اختلفوا في اصطلاحها فرأى **ابن الجزري** أنّ الوقف **ثلاثة أقاسم** تام وحسن وقبيح أما الحسن فيحسن الوقف عليه ولا

---

[1] د. سامي عوض. عادل نعامة:"مجلّة جامعة تشترين للدراسات والبحوث العلمية". سلسلة الآداب والعلوم الانسانية. مج 28/العدد2006/01.

[2] ماريوباي: أسس علم اللّغة. ترجمة. تعقيق: أحمد مختارعمر. ص95.

[3] د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص64.

يحسن الابتداء بما بعده كقوله الحمد لله لأنّ الابتداء بربّ العالمين لا يحسن لكونه صفة لما قبله وأما التّام فيحسن الوقف عليه، والابتداء بما بعده، أولئك هم المفلحون وأخيرا القبيح ليس تام ولا حسن وهو بذلك لا يؤدي المعنى كالوقف على بسم من بسم الله أو لا إله إلاّ الله الوقف على إله نفي للألوهية"[1].

وكما تعتبر "الوقفة في الأصل، حبس ضروري للصّوت حتى يسترجع المتكلم نفسه فهي في حدّ ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب"[2].

ويورد **د. مراد عبد الرّحمن** مثالاً من كتب البلاغة في قوله[3]:

"إذا ملك لم يكن ذاهبة فدعه فدولته ذاهبة

والتّمثيل هنا خاص بالكلمتين ذاهبة وذاهبة فالكلمة الأولى مركبة لذا واجب الوقف فيها (ذا + هبة) أمّا الثّانية فيجب نطقها بدون وقف".وكما يجب ألا نغفل دور علامات الوقف في تحديد الوقف وإعطاء الرّاحة للجهاز التّنفسي ليسترد أنفاسه."إذ أنّ تشكيل علامات التّرقيم في اللّغة المكتوبة وبخاصة علامة الوقف الدّال في اللّغة المنطوقة أهمية كبيرة في كشف دلالات النّص الأدبي يعتمد على أمرين أساسين:

الأول علامات التّرقيم وبخاصة علامة الوقف من خلال النّص المنطوق وتوضيح مدى التأثير الدّلالي الّذي يحدثه الوقف في النّص ومدى توافق الوقف "المفصل" مع الحالات الشّعورية الّتي يطرحها النّص الأدبي"[4].

---

(1) مجلة المجمع الجزائري للّغة العربية. العدد الثاني /السنة الأولى: ذو القعدة 1426هـ ديسمبر 2005. ص138.

(2) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص55.

(3) ينظر: د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. ص64.

(4) المرجع نفسه:. ص65.

وعليه يمكن القول بأنّ الوقف "المفصل" يؤثر وبشكلٍ خاصٍ وبكل هدوء في العمل الفني أو الأدبي وحتى في النّصوص القرآنية.

7/ الموسيقى الشّعرية:

إنّ "الموسيقى سمة تطلق على نواحي الجمال في الشّعر كجرس الألفاظ المسرع إلى النّفوس، وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها والشّعراء أولوها عناية بالغة لا سيما الدّاخلية منها"[(1)]، وهي أبرز صفات الشّعر وأهمّ عناصره.

وتبرز هذه الأخيرة وتظهر أكثر أثناء إلقاء الشّعر وإنشاده، ومن خلالها تتجلي جودة النّغم "لذا كان يقال أنشد الشّاعر قصيدته ولا يقال ألقاها"[(2)].

وأورد حسن محمد نور الدّين مثالاً عن ذلك بإيراده لبيت عنتر إذ يقول:

وودت تقبيل السّيوف لأنّها   لمعت كبارق ثغرك المتبسّم

الوحدة الموسيقية الّتي يتكون منها هذا البيت هي متفاعلن وقيمتها في أنّها مجموعة مقاطع صوتية مرتبة من "متفاعلن.... ثمة توافق صوتي بين الكلمات وبين الحروف....." *

إنّ اجتماع هذه الظّواهر الصّوتية المؤثرة في إيقاعية النّصوص يشكل لنا كتلة من الجمال الدّلالي والبلاغي الصّوتي الإيقاعي، فهذا جمال متحقق ومتأصل داخل النّص الشّعري فكلّ عنصر من العناصر السّابقة يزهو به النّص ويزدان، فهذه المؤثرات تعمل عملاً تعاونيًا حثيثًا داخل النّص بجميع ميولاه وصوره، وكلّ منها يؤدي دوره بصورة تبهر المتلقي.

ومنتج النّص يسعى إلى توظيف هذه المؤثرات سواءً عن قصد منه أو من غير قصد فالشّاعر "يبني قصيدته بناءً متماسكًا يسعى أن يكون الانتقال فيها من

---

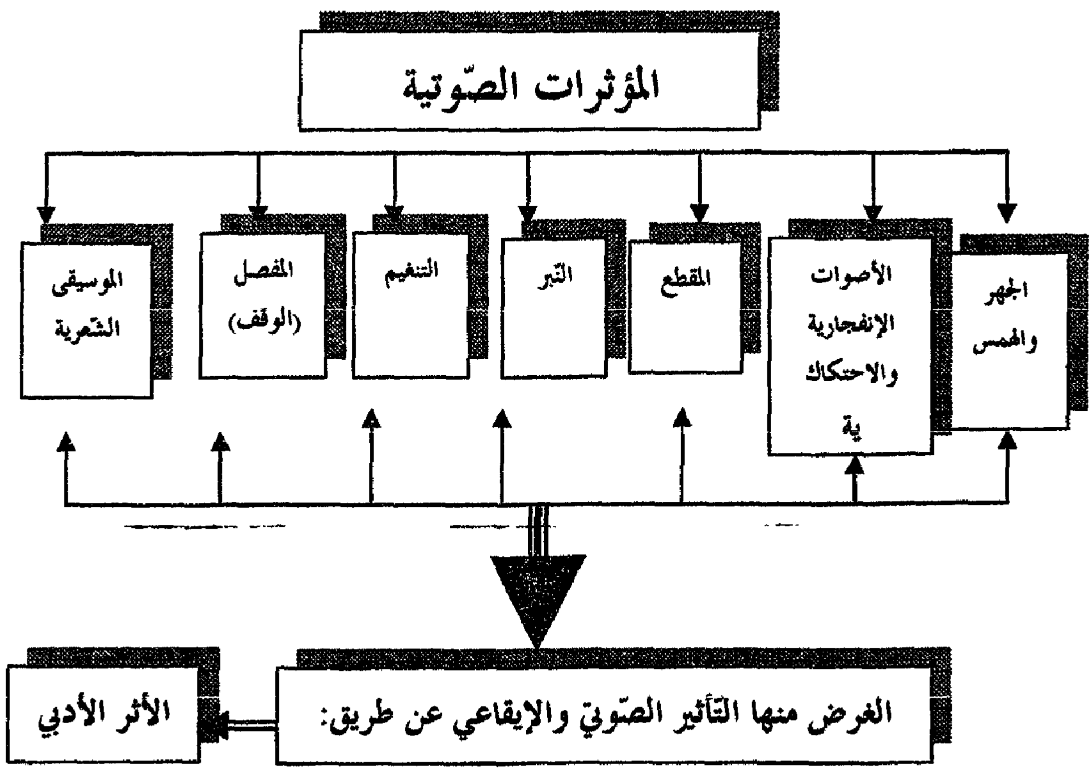
(1) د. حسن محمد نور الدّين: الشّعرية وقانون الشعر. ط2. دار المواسم: 2005.1426هـ. ص86.

(2) ينظر: المرجع نفسه. ص87. ص88.

عنصر إلى عنصر آخر مع التّدرّج الطّبيعي لإيقاع القصيدة العام فلا يشعر المتلقي بالارتباك ولا يفاجئه بالعنصر الجديد دون أن تكون له علاقة بالعناصر الأخرى لأنّ طبيعة الموقف النّفسي والتّجربة الشّعرية يمليان عليه الانتقال إلى العنصر - في أغلب الأحيان- بأدوات ربط لها دلالاتها الصّوتيّة والنّفسية والاجتماعية والفنية و-الإيقاعية- المتكاملة وهذا أمر تمليه طبيعة النّص"[1]، فمن خلال هذا نحسّ بالعمل التّركيبي الجبار الّذي يقوم به الشّاعر إيراديًا (التجربة الشّعرية) ولا إيراديا (موقفه النّفسي)، قصد الوصول إلى وحدة عامة للقصيدة أين تتكامل فيها جميع المؤثرات قصد الوصول الى نصّ محكم وموقع.

وفيما يلي ترسيمة توضّح ما ذهبنا إليه:

*** ترسيمة توضح المؤثرات الصّوتية مجملة وصولاً إلى الإيقاعية ***



---

[1] نور الدين السد: الشّعرية العربية. دط. ديوان المطبوعات الجامعية. السّاحة المركزية. بن عكنون. الجزائر: 1995. ص65.

* ويقصد ها هنا بالوحدة الموسيقية التماثل بين الأوزان والتلاؤم بين الحروف والكلمات.

إنّ تفاعل هذه المؤثرات وتراصّها وتكتلها ينصب فــي مرمــى واحــد،وهو إحداث **التّأثير الصّوتي والإيقاعي** ومن خلال الوسيلة المؤدية للغرض وهي **النّص** باعتباره المرآة العاكسة **لجسد النّص** ولكلّ مايزيّنه ويتخلله من – **جهــرٍ وهمــسٍ، وأصواتٍ انفجاريةٍ واحتكاكيّةٍ، ومقــاطعٍ، ونبــرٍ وتنغــيمٍ، ومفصــلٍ موســيقيٍ، وموسيقى شعرية** –.

المبحث الثالث

علاقة القافية بالصّوت والإيقاع

تمثل القافية بعدًا جماليًا لا غنى للشّعر عنه ولها من الأهمية ما لها سواءً أكان ذلك على مستوى الصّوت أو الإيقاع، فالشّاعر يتفنن في توشيحه لأبياته الشّعرية بها "وقد تنبّه القدماء إلى أهمية القافية في الدّلالة فاعتبروها خصوصية وميزة تخص العرب وحدهم، وبهم احتذت الأمم في أشعارها ونظرًا لصلة القافية بالشّعر وما تضفيه عليه غدا الكشف عن جوهر الشّعر وأجمل ما فيه، فأشعر بيت تقوله العرب «ما أوله دليل على قافيته»"(1). فكان الإنشاء بالقافية منذ القدم. فتقفى أثرها كلّ محب للشّعر ومولع به، كاتبًا كان أو مستمعًا وهذا لما تحمله من أسرار إيقاعية وصوتية، فهي عنوان لجذب المتلقي "فإذا كانت حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده. فالقوافي حوافر الشّعر، فهي مركزه ونقطة تماسكه، وعليها جريانه واطراده، أي مواقفه"(2). فالقافية حبلى بالكثير من الدّلالات والإشارات الإيقاعية والصّوتية الّتي يتغنى بها القارئ ويلتذ لدى سماعها المتلقى فهي: "ذلك النّسق من الأصوات والحركات والسكنات الذي يتكرر في نهاية الأبيات في القصيدة العمودية القديمة"(3)، وتحدّث عنها الكثير من الدّارسين من بينهم **الدكتور إبراهيم أنيس** إذ يقول(4): "ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءًا هامًا من الموسيقى الشّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السّامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الّذي يطرق

---

(1) د. صابر عبد الدّايم: موسيقى الشعر العربي بين التطور و الثبات. ط3. مكتبة الخانجي بالقاهرة: 1413هـ. 1993م. ص151.

(2) المرجع نفسه، ص151.

(3) د. حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني. دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي. ط1. الدار الثقافية للنشر. القاهرة: 1418هـ. 1998م. ص36. ص37.

(4) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ط5. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة: 1978م. ص426.

الآذان في فترات زمنية منتظمة، ويعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن". فأضحت هذه الأخيرة أسرة للأسماع وللقلوب فإن كان صوت القافية وإيقاعها يوحي بالفرح انطبع هذاعند المتلقي، وإن كان عكس ذلك أيضًا فإنّه ينطبع لدى المتلقي شعور آخر، فهي آخر ما يلتقطه مسمعه."وقد درس النّقاد الأصوات على مستواها الإيقاعي ضمن مظهرين: القافية والسّجع... على أنّ الأهمية الصّوتية للقافية تكمن في الرّوي وحركته أي المُجرى... وإن كان الإيقاع في الرّوي متأتمن «خفته» فإنّ هذا الإيقاع متأت أيضًا من جهة تماثل الرّوي في كامل أبيات القصيدة"[1]. والتّناغم الصّوتي والإيقاعي في لدن القصيدة ينتج عنه شرارات تخترق المسامع وتوهج الأفئدة و"تعلّمُ جيّدًا أسباب اكتساح القافية... فالقافية تفرض نفسها على الفور، وترسخ، من تلقاء ذاتها وفي ذاتها، المعنى الّذي يراد التّعبير عنه، وذلك لأن الأمر قد لا يتعلق بمجرد تنظيم مظهرها"[2]. بل يتعداه إلى ما وراء ذلك إذ يتغلل إلى الأعماق ليكشف لنا عن المسارب الخفية الّتي تواريها هذه الأخيرة إذ أنّ "دور القافية حاسم، وعليه فمن المناسب وصفه بأكبر ما يمكن من الدّقة"[3].

وعليه نجد بأنّ هذه الأخيرة لها دور جد مهم وهي في أحضان النّص الشّعري، فهي تتوج كل عمل فني وتظهر ألمعيتها من خلاله، من جميع الجوانب صوتيةً كانت أم إيقاعية. "والحق أنّ من الضّروري حتىّ نفهم القافية، أن لا نرى فيها مجرد تكرار لصوت بعينه، إنّ القافية وسيلة لإبراز الإيقاع، إنها الوزن. وقد أصبح اهتزازه واضحًا للأذن، إذا نظرنا إلى القافية من هذه النّاحية وجدنا أنّها تستخرج بسهولة من القوانين الفزيولوجية والنّفسية التي يخضع لها تكوّن البيت"[4].

---

(1) ينظر توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع. ط2. عيون المقالات للنجاح الجديدة. الدار البيضاء: 1987. ص139 ص140.

(2) جمال الدّين بن الشيخ: الشعرية العربية. تر. مبارك حنون/ محمد أوراغ. ص236.

(3) المرجع نفسه. ص209.

(4) جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. ص176.

وهذا يعني أنّ حالة الشّاعر النّفسية والجسدية تطفو على جسد النّص وتــؤثر فيه، وهذا ينعكس على المردود أو الإنتاج الأدبي، إذ تتمظهر القافية مــن خلالــه فتنساب القوافي الرّنانة وهي تومئ إمّا على الفرح أو الحزن والتّشاؤم أو الفخــر أو المدح أو الرّثاء إلخ... وهذا حسب الأحوال.ونجد القافية وهي تنتج لنا ذلك الصّوت الّذي يدغدغ الأسماع، ويتشكل عبره إيقاعات مختلفة "تنــتج لنــا الشّــعور بمتعــة الإيقاع... تلك هي المتعة التي نحسها حين نسمع مرتين صوتًا واحــدًا أي جرسًــا بعينه"[1]. فالأذن تعشق الصّوت الّذي يتولّد عنه الإيقاع، "والقافية تكمّل الســيمفونية بانسجامات موزونة نستريح عندها، إنّها أشبه بالصّدى، ولكنّها صــدى لا يرجــع صوتًا عاديًا بل صوتًا موسيقيًا، ترجّعه وفقًا لإيقاع الــوزن... وتنــوع الحــروف الصّوتية الّتي تتألف منها القوافي يكون أشبه بتنوع جرس الآلات الموسيقية"[2].

وأصوات القافية شبهت بجرس الآلات الموسيقية لأنّها كذلك، ووجــه الشّــبه بينهما هو ما تبعثه كل منهما في نفس المتلقي من أريحية وإنتشــاء لمــا يُســمع " فالشاعر يستخدم الأصوات الّتــي تتــلائم بصورة ما مع الجو النّفسي والشّــعوري للقصيدة، كما يستخدم هذه الأصوات ليعبر من خلالها عن فكرة أو معنــى، وبهــذا يمكن أن نجد ما يمكن أن نسميه الصّدى الصّوتي للمعنــى"[3]. وهنــا يــدخل دور القافية أيضًا لكونها "نسق من الأصوات"[4]، وبما أن القافية كغيرها من الأصــوات تشتمل على خصائص تجعلها مميزةً تسطع في سماء الشعر كما يسطع الــنجم فــي كبد السماء. لذلك قيل "بأنّ القافية يجب أن تكون عذبــة الــرنين، حلــوة الــنغم، خصوصًا أنّ القافية شريكة الوزن في خاصيّة الشّعر إذ لا يُسمّى شعرًا إلاّ إذا كان

---

[1] المرجع نفسه. ص177.

[2] المرجع نفسه. ص178.

[3] د. حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني. ص60.

[4] المرجع نفسه. ص37.

بوزن وقافية معًا"[1]. ونجد في روح القافية إيقاعًا يبعث الحياة في جسد النّص، ويجعله متداولاً عبر الأزمان، وتعد هذه الأخيرة حبل الوريد الّذي يساعد في سماع نبض النّص وإيقاعاته وفي هذه الهنيهة نسوق أبياتًا شعرية يَتحدث أصحابها عن القافية.إذ يقول كعب بن زهير[2] (645/26):

فمن للقوافي شانها من يحوكها   إذا ما ثوى كعب وفوّز جرول

وقال زياد **الأعجم (718/100)**[3]:

وقافية حذاء بت أحوكها   إذا ما سهيل في السماء تلألا

وروى **الجاحظ** لبعض الشعراء[4]:

وقافية لجلجتها فرددتها   لدى الفرس لو أرسلتها قطرت دما

ونلمس من خلال هذه الأبيات أنّ هؤلاء الشّعراء وغيرهم كثير اعتمدوا في أشعارهم على القافية. إذ كانت شغلهم الشّاغل وبها تزدان أشعارهم فهم "تنبهوا إلى الأثر الموسيقي الّذي تحدثه القافية، وإلى وجوب ارتباط موسيقاها بدلالة القصيدة معنى ومبنى. وإرتباط موسيقى الشّعر الملحّن بمعناه والغرض الّذي نظم فيه"[5]. وبما أنّ القافية مشكله من مقاطع صوتية، فهي تتكرر عبر سلسلة الأبيات أو تختلف المهم أنّها تحدث نغمًا إيقاعيًا خاصًا.

---

(1) أدونيس: الشّعرية العربية. ط1. دار الأداب. بيروت: خزيران يوليه.1985. ص26.

(2) كعب بن زهير: الديوان. شرح: علي فاعور.ط1. دار الكتب العلمية. بيروت: 1407هـ. 1987م. ص73.

(3) زياد الأعجم: الديوان. تحقيق: يوسف بكار. ط1. دار المسيرة. بيروت: 1403هـ. 1983م. ص90.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين. ج1. ص130.

(5) د.حسن محمد نور الدين: الشعرية وقانون الشعر. ط2. دار المواسملبنان. بيروت: 1426هـ - 2005م. ص95.

فكل بيت يمثّل الفضاء الذي يشغله الإيقـاع، ومجمـوع الأبيـات يشـكل الفضاء – القصيدة[1].

ووسط هذا الكلّ المتكامل ووسط هذه الأنوية الدّلالية الّتي يكمل كلٌّ منها عمل الآخر ينتج لنا النّص، بمقاطعه الصّوتية ووظائفه التنظيمية المقفاة، فالقصيدة جسدَ يتوزع عبره كل عنصر من العناصر السّابقة ليكون عنصرًا فاعلاً وفعالاً داخل هذا الجسد، فالوزن يحدث صوتًا من خلال توزيعه المنتظم والألفاظ والكلمات بتراصها وتجاذبها يصل إلينا وعبرها مرمى الشّاعر. أمّا عن القافية فهي المسك الّذي يعطر به هذا الجسد عبر تجانس صوتي ملفت للإنتباه.

1- موسيقى القافيّة (ترانيم القافية وإيقاعاتها):

إذا ما بحثنا عن عماد القافية ومركزها نجد الرّوي وإذا ما بحثنا عن المقطع أو الحرف الّذي يحدث رنةً موسيقية نقول الرّوي وإذا ما بحثنا عن الحرف الّـذي يتسلل داخل الأذن محدثًا إيقاعًا نقول الرّوي فنجده يشترك في عدّة عوامل مهمـة، إيقاعية وصوتية، إذ أنّه "الحرف الّذي يلزم في كل أنواع القوافي ويتمحـور دائمًـا حوله التكرار الصّوتي... وتعرف القصائد بنسبتها إلى الرّوي فيقال لامية العـرب ودالية النّابغة ومميمية زهير، وليس من السّهل تعريف الرّوي فتحديده يجري غالبًا بصفة حدسية وهذا التّحديد يقتضي النّظر في عناصر مختلفة:

1. موقع الحرف من البيت.
2. طبيعة الحرف الصوتية.
3. الطبيعة النحوية للحرف عندما يكون كلمة أو جزء من كلمة."[2].

---

(1) جمال الدين بن الشيخ:الشعرية العربية. ص187.

* ترسيمة توضح الدور الصوتي و الإيقاعي للقافية في تشكيل الوزن العام للقصيدة.

(2) د. مصطفى حركات: نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه. دط. دار الآفاق. الجزائـر: 2005. ص 215.

وهنا تدخل موسيقى الحرف إذ أنّ الرّوي يقتسم هذه المهمة ليس لكونه رويًا فحسب، بل لكونه حرفًا أيضًا، فليس كل حرف يصلح أن يكون رويًا، فهذا الأخير يتصدر عرش القافية ولا يتزحزح عن مكانه إذ أنّ الشّعر لا تكتمل تقفيته إلاّ به، فبلغ من الأهمية كل مبلغ.

ولقد تحدث د. إبراهيم أنيس عن حروف الهجاء الّتي تقع رويًا وقسمها إلى أربعة أقسام حسب نسب شيوعها في الشعر العربي[1] " وهي:

1. حروف تجيء رويًا بكثرة وهي: {الرّاء، اللاّم، الميم، النون، الباء، الدال، السّين، العين}.
2. حروف متوسطة الشّيوع وهي: {القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم}.
3. حروف قليلة الشّيوع وهي: {الضاء، الطاء، الهاء، التاء، الصاد، الثاء}.
4. حروف يندر أن تأتي رويًا وهي: {الذّال، العين، الخاء، الشين، الزّاي، الظاء، الواو}."

ومن هنا نرى أن هناك سرًا وسحرًا في إختيار الحروف الّتي تصلح رويًا والّتي لا تصلح وكلّ هذا يدخل ضمن الصّوت والإيقاع، "والقافية نوع من التّرجيع الصّوتي المتكرر الشّديد الصّلة بغنائية اللّغة العربية"[2]، والرّوي يعتبر الوشم الّذي يُستدل به على القافية، فإذا ما إخترنا حرف الباء لكونه صنف من بين الحروف الّتي تنتقى لتكون رويًا لأنّه "له قيمة صوتية موسيقية تناسب جو القصيدة وإيقاعها الحماسي الشّديد، فالباء صوت شديد مجهور. ولقد حرص القدماء على الجمهرية في ضوء تلك الظاهرة المسماة «الفلفلة» ذلك لأنّهم أرادوا إظهار كل ما في هذا

---

[1] د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ص248.

[2] د. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي. ص31.

الصّوت من قوة"[1]. فحرف الرّوي يختاره الشّعراء للتقفية بعد النّظر فيما إذا كان يخدم معانيهم وإيقاع قصائدهم أم لا، لذلك "تتكفلُ القافية الموحدة أو الرّوي بإعطاء النّغم الموحد في القصيدة لتقابل وحدة النّغم في المقطوعة الموسيقية مثل حرف الباء في قول أبي تمام تكرر في نهاية كل بيت:

السّيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللّعب"[2]

وإذا اخترنا حرفًا آخر لنبحث في مدى إيقاعيته وفعالية صوته نجد الـرّاء أيضًا تصور لنا مشهدًا حيًا من خلال هذه الأبيات **للبحتري** وهو يصف لنا موكب المتوكل وقد تزاحمت فيه العربات وحوافر الخيل إذ يقول[3]:

أظهرت عزّ الملك فيه بجحفل بجب يحاط الدين فيه وينصر
خلنا الجبال تسير فيه وقد غدت عُددًا يسير بها العديد الأكثر
فالخيل تصهل والفوارس تدعي والبيض تلمع والأسنة تزهر

فنجد حرف الرّاء بموسيقاه وطبيعته التكرارية الصّوتية قد رسم لنا صورة الموكب بكلّ براعة، وبهذا نلمس ونلحظ ذلك التّمازج الملفت للانتباه بين «**القيمة الصوتية والنفسية**» للقافية فالقارئ المطلع على الشّعر القديم يلاحظ مثلاً كثرة ورود حرف العين رويًا لقصائد الرّثاء، الأمر الّذي يلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع.

كما يلاحظ ورود حرف السّين رويًا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة... وحين نتأمل النّماذج الشّعرية الجيدة نرى هذا التّمازج بين القيمة الصّوتية والقيمة النّفسية "فالتّشكيل الصّوتي صدى الشّعور القائم في

[1] د. صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي. ص31.

[2] محمد عبد الغني المصري/ مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النّص الأدبي – بين النظرية والتطبيق– ط1. مؤسسة الوراق. عمان: 2005. ص55.

[3] البحتري: الديوان. ت. الوليد بن عبيد بن يحي. دط. دار صادر. بيروت. د ت. مج1. ص24.

النّفس"[1]. وباختيار الشّاعر للرّوي المناسب لقافيته ينتقل لنا عبره أحاسيسه ومشاعره، فيذوب الشّاعر في النّص ويذوب النّص فيه. وهذا كله يحدث بشكل روتيني.ونجد الكاتبة الشاعرة **نازك الملائكة** تتحدث في كتابها **«سيكولوجية الشعر»** عن سيكولوجية القافية إذ تقول[2]: "بأن تقفية القصيدة مطلب سيكولوجي، فني ملح... "، وتعتبر القافية "قتال ومصاولة، وهي تنزل على السمع نزول الرّعود، وكل قافية قنبلة تتفجر في آخر الشّطر... وإنّ القافية ليست مجرد كلمات عابرة موحدة تروى، وإنّما هي حياة كاملة"[3]. حياة لكامل القصيدة ولأنّها بدونها تسلب الرّوح من القصيدة فتصبح بذلك نثرًا لا شعرًا، والقافية برويها تكتسب "القيمة الصّوتية التي تنبع من تلك الحاسة السّمعية الّتي تفرق بين مخارج الحروف ودقائق النّغم. وهي مشتركة غير مميزة في لغات كثيرة فلا شعر في لغة من اللّغات بغير إيقاع، وقد يجتمع كلّه من وزن وقافية وترتيل في القصيدة الواحدة ولكنّه اجتماع نادر في لغات العالم، ميسور في لغة واحدة على أكمل الوجوه لامتيازها بالخصائص الشّعرية الوافرة في ألفاظها وتراكيبها وهي اللّغة العربية"[4].

وبعد كلّ ما تمّ إيراده من أقوال نخلص إلى القول بأنّ للقافية دورًا مهماً وذلك لأنّها تخدم كلاً من الصّوت والإيقاع معًا، لأنها صوت وإيقاغ موسيقي بلا منازع ذلك لـ" أنّ القافية بهذا المفهوم أصبحت تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسة الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشّاعر"[5].

فهي بكلّ ما فيها من كوامن صوتية وإيقاعية تتفرّد بالكثير من الخصوصية.

---

(1) د. صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر العربي. ص161.

(2) مقال لأحمد فضل سبلول. إسلام أون لاين.نت islam.online.net. ص2.

(3) المرجع نفسه (islam.online.net). ص7.

(4) د. صابر عبد الدّايم: موسيقى الشّعر العربي. ص163.

(5) د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية -. ص211.

2- بين القافيــة والتّــنغيــم:

بعد دراستنا لكل من التّنغيم والقافية لمسنا اشتراكها في نقطة مهمــة وهــي كونهما يشكّلان إيقاع النّهاية، وهذا نتيجة الموقعِ الهام الّذي يتمركزان فيه، فــتكمن "أهمية القافية في أنّها تقع في نهاية البيت أي في الموقع الأساس **للتنغيم** في اللّغــة العربية، مما يؤثر تأثيرًا حادًا على إيقاع النّهاية Cadence والّذي هو أهمّ موقع – إيقاعيًا – في البيت"(1)، مما يثري القصيدة صوتيًا وإيقاعيًا، فتتشكل بذلك موســيقى خاصة لا غنى للشّعر عنها.

إذًا فكل منهما – **القافية والتّنغيم** – يشتركان في إضفاء لمســة مغناطيســية تجذب إليها كل متذوّق ومتلذذ للشّعر.وعليه فإنّه بالقافية والتنغيم يصل الشاعر إلــى مبتغاه في بعث وزرع الصوت الموقع والنغم الموسيقي لدى المتلقي قارئاً كــان أو مستمعاً.

3- الصّــــوت واللّــون:

لقد تحدّث عن هذا العنصر د. **أحمد مختار عمر** في كتابــه اللّغــة واللّــون وأظهر بأنّ هناك علاقة بين كلّ من الصّوت اللّون، ونريد كشف الحجــاب عنهــا إثراءً للموضوع ليس إلاّ "فالعلاقة بين **الصّوت واللّون** تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية ومدلولات فسيولوجية تخضع لما يسمى بظــاهرة «**الســينتزيا**» أي العلاقــة التّزامنية بين الصّوت واللّون أو الارتباط والتّنسيق بــين نــوعين مختلفــين مــن الأحاسيس"(2).

ونوع التّرابط بين هذين العنصرين غريب جدًا، وإذا ما حللنا هــذه الغرابــة نصادف أنّ: "البياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت وعليه فهــو علامــة

(1) د. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر–محاولة لإنتاج معرفة علمية–. دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1993. ص128.

(2) د. صابر عبد الدّايم: موسيقى الشعر العربي. ص14.

طبيعية إذ غياب الحروف يرمز بالطّبع إلى غياب الصّوت"[1]. وكما أنّ السّواد يُعبّر عن الحياة الّتي تومئ لنا بالصّوت، إذ حضور الحروف يـؤذن بقـدوم الصّـوت. ويقول د. **أحمد مختار عمر** وهو بصدد تحليل فكرة مـن تنـاولوا هـذا الطّـرح: "**الصّوت واللّون** كلاهما ظاهرة موجية**Wave Thenomeon** وعليه فـإنّ كـلاً منهما يمكن وصفه باعتبار.

- **الطّاقة الكلية أو الاتساع.**
- **التّردد أو عكسيًا طول الموجة.**
- **الصّفاء... وغيـر ذلك.**

وبالتحديد فإنّ **الطّاقة الكليّة** تقابل في **الصّوت** العلو **Loudness** وفي **اللّـون اللّمعان Brightness** و**التردد** يقابل في **الصّوت درجته Pitch** وفي **اللّون أصـله Hue**"[2].

وكما يوضح د. **أحمد مختار عمر التّماثل** بين كـل مـن **الصّـوت واللّـون** وأعطى له عنوانًا وسمه بـ"**التّماثل في التتـابع التّطـوري للأنـواع الفنولوجيـة واللّونية**"[3].

ومن خلال ما ذكر سابقا نلمس أنّ هناك نقاط اشتراك بين كـل مـن اللّـون والصّوت وبالأخص في الألفاظ المستعملة أثناء الحديث عن كـلٍ منهمـا **(كـالعلو والصفاء والانتظام والطّاقة والتردد إلى غير ذلك...)** فهي متداولة في كليهما.

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري. ط1. دار توبقال للنشر. الـدار البيضاء: 1986. ص55.

[2] د. أحمد مختارعمر: اللغة واللّون. ط2. عالم الكتب: 1997. ص171.

[3] المرجع نفسه. ص173.

4- القراءة الإنشاديّة وفاعليتها في إبراز العناصر الفونيميّة والإيقاعية:

تعتبر **القراءة الإنشادية** وسيلة استنطاق للنّص الشّعري فهي تبعثه من الصّمت إلى الصّوت، من السّكون إلى الحركة وذلك بالتّفاعل بين كلّ من النّص والقارئ. وذلك حتى تتبدى أكثر فأكثر روعة النّص الشّعري بإيقاعاته المختلفة وأصواته العذبة الجذابة، ولذلك فـ"الممارسة الإنشادية لفنّ الشّعّر ترقية لقيمه الجمالية، وتشخيصًا لما هو منوط ببلاغته من وظائف روحيّة، وتوكيدًا لهويته التّمثيلية لأنّ في الشّعر من القيم التّلفظية الكامنة ما هي أدخلُ في صميم إبداعه، وليست تتأدّى إلاّ بحصول ملكة إنشادية هي من أخصّ خصائص هذا الفّن، حيث تمنح بعض المدارج الإيقاعية فطنة لسانية سمعية متميزة"[1]. فاللّسان يتذوق الشّعر كما يتذوّق الطّعام ولكن ليس رغبةً في سدّ رمقه بل ليغذي روحه، فيلجأ الإنسان إلى القراءة ليشبع غريزته المعرفية،"ولم تعد القراءة تعني إكتشاف المعنى المختبئ في مكان مّا من النّص وإنّما أصبحت تعني بناء المعنى اِنطلاقًا من العناصر الّتي يتضمنها النّص"[2] إيقاعيةً كانت أو فونيمية، فهي العلامات الدّالة والشّفرات المميزة لأيّ نص: وقد تعرّفنا حتى على الحالة النّفسية الّتي كانت تخالج الشّاعر أثناء كتابته للنّص وذلك عن طريق النبر والتّنغيم، أو المقطع أو المفصل أو التجنيس، وللحروف وأجراسها علاقة أيضًا. فإن كانت سهلة منتقاة تيسّر الإنشاد بها والعكس صحيح و"هكذا تتضمن قراءة الشّعر طريقة التّذوق والفهم والتّقويم، وتعني شعرية القراءة ابتكار الأفق الخاصّ بهذه الطّريقة بمواكبة الأفق الإبداعي في النّص المقروء"[3]. أي العلم بمخارج الحروف وبمواطن المؤثرات الصّوتية والإيقاعية وذلك ليزداد الأداء حسنًا وجمالاً.

---

[1] د. العربي عميش:خصائص الإيقاع الشعري. ص241.

[2] محمد البرهمي: ديداكتيك النصوص القرائية بالسلك الثاني الأساسي-النظرية والتطبيق-. ط1. دار الثقافة. الدار البيضاء: 1998. ص28.

للمزيد من المعلومات ينظر: د. أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون. ص172. ص174.

[3] أدونيس: كلام البدايات. دط. دار الآداب. د ت. ص27.

وبتطور العلم تطورت حتّى طرق القراءة والتّلقي فسلّطت عدسات المخــابر الصّوتية على القراءة الإنشادية فأصبح الصّوت النّاتج أثناء القراءة يظهر في شــكل صور طيفية تظهر درجيّة علوه أو انخفاضه إلى غير ذلك.

فالقارئ يمحّص ويتفحّص "الأنساق الصّوتية، لفظية كانت أو موسيقية، لمــا لها من خصائص فريدة لم يضف الشّعر العربي في عصوره اللاّحقة سوى تنويعات عليها"[1].

وباكتشاف **المتلقي القارئ** لتلك **الأنساق الصّوتية** بأنواعها فإنّه أثناء "**القراءة الإنشادية التّنغيمية التقطيعيّة** للسّياق تفتح أمام اللّسان فواصل زمنية تكون سانحة للنّفس بأن تتخذها مسارب تعرج من خلالها إلى فضاءات المعاني المتأوّلة حتى كأنّ كلّ صوت حرف يحيل على معنى بذاته أو معانٍ بالنّظر إلى ما تستــتبعــه **القراءة الشّعرية** المعبّرة من مناسبات إيقاعية عاملة على إنتاج الدّلالة الشعرية"[2]. وجمــال اللّــغة بدلالاته المختلفة تبرزه لنا القراءة الإنشادية، **فباث الرّسالة – الكاتب الشّاعر–** يصور لنا نصّه بقيمه وجمالياته والمتلقي بأدائه المتميز يظهر لنا تلك القيم " فلا تتوقف مدلولات الأشياء في معظم الأحيان على باثّ الرّسالة، بل على متلقيها، أعني قارئ الشّيء والواقع أن الشّيء متعدّد الدّلالات أي يُمَكِّن لقراءات عديدة"[3]. فالمتلقي بأدائه وبقراءته الإنشادية يطبع على النّفس أثرًا وذلك بإعطاء الحروف حقها من المخارج، وكذا مراعاة مواطن النّبر والتّنغيم... وناهيك عن الجرس الموسيقي الّذي ينتج أثناء القراءة نتيجة تأثير القافية برويها فهو "يبعث الإيقاع الموسيقي في داخل القصيدة والأبيات تساعد على حيوية الشّعر واستمرار

---

[1] جودت فخر الدين: الإيقاع والزّمان –كتابات في نقد الشعر–. دط. دار الحرف العربي. دار المناهــل. بيروت. لبنان.2003م. ص54.

[2] د. عميش العربي: الدّلالة الشّعرية. (محاضرات لطلبة التخرج في قسم ليسانس الأدب العربــي وقســم الماجيستير). 2003.2004م. ص46.

[3] رولان بارث: المغامرة السيميولوجية. ترجمة: عبد الرّحيم حزل. ط1. دار تينمل. مــراكش: 1993. ص47.

عطائه رغم فوات المناسبة وربما إذا استعيد الشّعر نفسه في مناسبة أخرى غير الأصلية يؤثر في النّفس كتأثيره في المرة الأولى وربما أكثر من ذلك"[1]. وهذا راجع إلى مدى قدرة **المُلْقِي للنّص الشّعري وبراعته أثناء الإلقاء أو الإنشاد**،وإذا تمكن من **التّأثير** نجد أنّه عَبَرَ بِهِ من زمنٍ مضى إلى زمنه الذّي هو فيه، فيكون بذلك قد حقق أهدافًا كثيرة بقراءته الإنشادية، هذا بالنسبة إلى إحياء نصوص سابقة. أمّا إذا كان النّص المبعوث جديدًا فلا ينقص ذلك من براعة الملقي شيئًا.

ويعرف **د. العربي عميش الإنشاد** بأنّه "رفع الصّوت والمبالغة فيه بالقراءة مع تكييف تنغيمي تجلية للخصائص الإيقاعية، وهو حال بين القراءة والغناء مثلما هو تشخيص آخر لهوية الشّعر به يتناقص الخطاب ويثرى... لأنّ الإنشاد يعطي أبعادًا زمكانية جديدة متجددة... ويبدو أن لرفع الصّوت بتوقيع الشّعر وتقطيعه وتنغيمه مهامًّا إنشادية وزنية وظيفية"[2]. فاللّغة الإنشادية تخدم الموقف الإنشادي "والإنشاد في أعمق غاياته متّصل بالارتجال ونشاط الحسّ وفطنة القريحة وهي في جملتها انفعالات قائدة إلى إنتاج رونق الكلام وجزالته"[3]. حتى أنّ **الجاحظ** أقر بأهمية الإنشاد في قوله "والعرب ترى في ترك ممارسة إنشاد الشّعر شيئًا شبيهًا بالموت"[4]. وهذا لما له من وقع خاص في حياة كلٍ من الكاتب والمتلقي.ويدخل ضمن الإنشاد نظرية مهمة وهي **نظرية الفصاحة**، فلها دور كبير في العملية الإنشادية وفي إيصال **التأثير والتأثر بالنّص**.

ويتحدد **قانون الفصاحة** في **مبدأ الخفة والثّقل** فكل ما كان خفيفًا على اللّسان خفّ على حسّ الإنسان، وكل ماثقل على اللّسان استهجنه الإنسان. "فالعبارات إذا

---

[1] ينظر: د. قدور إبراهيم عمار المهاجي: دراسات في الأدب العربي قبل الإسـلام. ط1. دار: 1998م. ص150. ص151.

[2] د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص253.

[3] المرجع نفسه. ص261.

[4] الجاحظ: البيان والتبيين: مج1. ص183. ص184.

كانت مستعذبة جذلة ذات طلاوةٍ، فالاستعذاب فيها يحسّن المواد والصّيغ والائتلاف والطّلاوة تكون باختلاف الكلام من حروفٍ ثقيلة وتشاكلٍ يقع في التّأليف"[1]، و هذا يجعل كلاًّ من عمليّتي الإنشاد والتّلقي يسيرةً.

فالمنشد يظهر مهاراته الإنشادية أثناء أدائه جاعلاً النّص سنده الّذي يرتكز عليه وليس الإنشاد في أعدل أدائه إلاّ ضربًا من تركيز اللّسان على تحقيق الأصوات بالكيفيات اللّفضية المعدول بها عن أصلها في عرف اللّغويين وإنّ مهارة الشّاعر المنشد تكمن في مدى تفننه في إثراء الجانب التنغيمّي من لغة القصيدة بالقدر الّذي يرقى بها عن مواصفات الخطاب الأدبي العادي، فيضفي عليها صبغة أدائية ستعين كثيرًا بالمظاهر الدّلالية غير الصّوتية حركة وإشارة ودلالاً وتوجعًا. وسيمياء الإشارات تخدم أيضًا الطّريقة الخطابية للمنشد، وقد يُعَبّر عن الموقف من خلال الإشارات الّتي يعمل بها أثناء الإنشاد.

ومن خلال هذه الإطلالة السّريعة على القراءة الإنشادية لمسنا علاقة التّأثير والتّأثر بينها وبين الصّوت والإيقاع فهي تبرزهما في أحسن الحلل وأبهاها "وبالتّالي فإنّ القراءة الشّعرية أو بالأحرى الإنشاد يولّد فينا تحسس قيمه الإيقاعية جملة من المعايير الوزنية هي ألحق بالخصوصيات الفنية"[2]. وكذا الصّوتية فعلينا ألاّ نغفل العلاقة القائمة بين **الإنشاد والصوت والإيقاع** فبالإنشاد ينتعش كلّ منهما – **الإيقاع والصوت** – "فالجمال موضوعي في الكلام ولابد من البحث عن أسبابه وعلله بالتّذوق الواعي القائم على أسس معرفية يستعين بها القارئ على اكتشاف وتعليل الاستحسان الذّوقي بالدّليل الّذي يقنع المتلقي،ويصور الخصائص الذّاتية للنّص الّتي جعلت منه نصًا جميلاً مؤثّرًا"[3]. وباجتماع الأيقونات الثّلاثة **(الإيقاع – الصوت – الإنشاد)**.

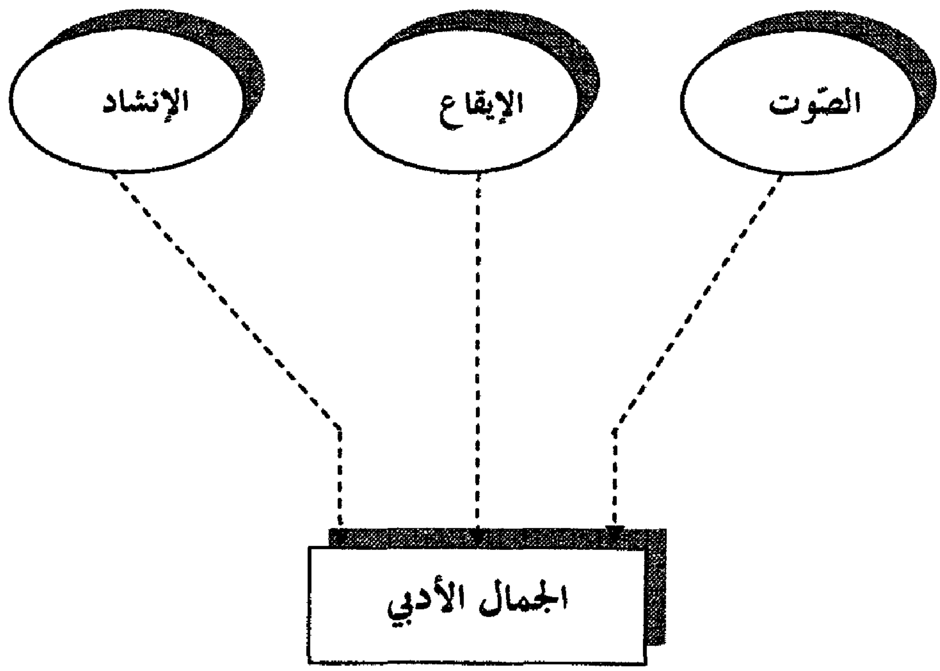
---

[1] د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص272.

[2] المرجع نفسه. ص284.

[3] د. حامد صالح الرّبيعي: القراءة الناقدة في ضوء نظرية النّظم.دط. مركز بحوث اللّغة العربية وآدابها. مكة المكرمة: 1417هـ. ص6.

يتحقق الجمال الأدبي المفضي إلى اللّذة الأدبية، **وهذه التّرسيمة توضح لنا الانسجام بين هذه الايقونات الثّلاثة وصولاً إلى الجمال الأدبي.**



إنّ من النّاس من يبحث عن جمال الصّورة ومنهم من يبحث عن جمال الرّوح، وعشّاق الأدب والشّعر خاصّة يبحثون عن الجمال الأدبي بجميع مكوناته وعوامله و(**الصّوت والإيقاع والإنشاد**) من بينها.

الفَصْلُ الثَّالِثُ

تتويج المؤثرات الصوتية
لإيقاعية التائيّة

الفصل الثالث

تتويج المؤثرات الصّوتية لإيقاعية التّائية

المبحث الأول

الشنفرى وتائيته

1- توطئة (كتابة القصيدة والتعليق عنها)

- يقول الشنفرى[1]:

أَلَا أمُّ عمروٍ أَجْمَعَتْ فاستقلَّتِ ... وما ودَّعَتْ جيرانَها إذْ تولَّتِ
فقد سَبقَتْنَا أمُّ عمروٍ بأمرِها ... وكانت بأعناق المطيِّ أظلَّتِ
بعينَيَّ ما أمْسَتْ فباتتْ فأصْبَحَتْ ... فقضَّتْ أموراً فاستقلَّتْ فولَّتِ
فواندماً باتتْ أُمامةُ بعدما ... طمِعْتُ فَهَبْهَا نِعْمَةَ العيشِ ولَّتِ
أُمَيْمَةُ لَا يُخْزِي نَثَاها حليلَها ... إذا ذُكِرَ النِّسوانُ عفَّتْ وجلَّتِ
يُحلُّ بمنجاةٍ من اللَّومِ بيتُها ... إذا ما بيوتٌ بالمَلَامةِ حلَّتِ
فقد أعجبتني لَاسقوط قناعها ... إذا ما مشَتْ و لَا بذات تلفُّتِ
كأنّ لها في الْأرض نِسيًا تقصّه ... على أمّها وإنْ تكلِّمكَ تَبْلَتِ
فدقَّتْ وَجلَّتْ واسْبكَرَّتْ وأُكْمِلَتْ ... فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ
تَبِيْتُ بُعَيْدَ النَّوم تُهدي غبوبَها ... لجاراتها إذا الهديَّةُ قَلَّتِ
فبِتْنَا كأنَّ البَيْتَ حُجِّرَ حَوْلنا ... بِرَيْحَانةٍ رِيْحَتْ عِشاءً وطُلَّتِ
برِيْحانةٍ منْ بطْنِ حلْيَةَ أمرَعَتْ ... لها أَرَجٌ ما حولها غيرُ مُسْنِتِ
غَدَوْتُ منْ الوادي الذي بين مِشْعَلٍ ... وبين الجبَا هيهاتَ أَنْشأْتُ سُرْبَتي
أُمشِّي على الْأَرْضِ التي لن تُضيرَني ... لِأكسبَ مالًا أو أَلَاقِيَ جُمَّتِي
إذا ما أتَتْنِي مِيْتَتي لم أبالها ... ولم تُذْرِ خالَاتي الدّموع وعمّتي
وهُنِّئَ بي قَومٌ وما إنْ هَنَأْتُهُمْ ... وأصْبَحْتُ في قومٍ وليسوا بِمَنْبِتِي

---

[1] ديوان الصّعاليك. شرح: د. يوسف شكري فرحات. دط. دار الجيل. بيروت: 2004. ص15. ص16. ص17. ص18.

وأمُّ عِيَالٍ، قَدْ شَهِدْتُ تَقُوتُهُمْ ... إذا أطْعَمَتْهُمْ أوْتَحَتْ وأقَلَّتِ
تَخافُ علينا الجُوْعَ إنْ هِيَ أكْثَرَتْ ... و نَحنُ جِيَاعٌ أيَّ آلٍ تَألَّتِ
عُفَاهِيَّةٌ لَا يُقْصِرُ السِّتر دونها ... و لَا تُرتجى للبَيْتِ إنْ لم تُبَيِّتِ
لها وَفْضَةٌ فيها ثَلَاثونَ سيحفًا ... إذا ما رأتْ أولى العَدِيِّ اقْشَعَرَّتِ
وتأتي العَدِيَّ بارزًا نِصْفُ ساقِها ... تَجولُ كعَيْرِ العانَةِ المُتَفَلِّتِ
إذا فَزِعَت طَارَتْ بأبيضَ صارمٍ ... ورامَتْ بما في جَفْرِها ثمّ سلَّتِ
حسامٌ كلونِ الملح صافٍ حديدُه ... جُرازٌ كأقْطاعِ الغديرِ المُنَعَّتِ
تراها كأذنابِ المطيِّ صوادرًا ... وقد نَهِلَتْ منه الدِّماءَ وعَلَّتِ
قتلنا قتيلًا مهدياً بملبدٍ ... جمار منى وسط الحجيج المصوّتِ
سنُجزي سلامانَ بنَ مفرج قَرْضَهُم ... بما قَدَّمَتْ أيديهُمُ وأزَلَّتِ
شَفَيْنا بعبدِ اللهِ بَعْضَ غَليلِنا ... وعوفٍ لدى المَعْدَى أوانَ استَهَلَّتِ
ألَا لَا تزرني إن تَشَكَّيْتُ خُلَّتي ... كفاني بأعلى ذي الحُمَيْرَةِ عِدْوَتي
وإنّي لحلوٌ إن أرِيدَتْ حلَاوتي ... ومُرٌّ إذا النَّفْسُ الصدوفُ استَمَرَّتِ
أبيٌّ لِما يَأبَى سريعٌ مباءَتي ... إلى كلِّ نَفْسٍ تنتحي بمَوَدَّتي[1]

تشكل هذه القصيدة فسيفساء صوتية جميلة. تراوحت أصواتها وفق الألوان بين **مجهورة** دالّة على العظمة ورمزنا لها باللّون **الأحمر** الّذي يوحي بالحرارة، حرارة الموقف والحياة بمختلف صراعتها وبين قطبيها المتنافرين – **الخير والشّر** –. وأخرى **مهموسة** توحي بأنين صاحبها بعضها **انفجاري شديد** شدّة الألم وشدة الثّأر والأخرى **ليّنة مرنة** ورمزنا لها باللّون الوردي، الّذي يوحي لنا بحديث الذّات حتى أنّه يقال:–الأحلام الوردية–. ووردت أخرى **انطلاقية** ورمزنا لها باللّون الأزرق لأنّه لون سماوي يوحي لنا بالانطلاق في الأفق البعيد، وهنا يوحي لنا بإطلاق الشّاعر لعنان لسانه حتى يعبّر عمّا يعتمل في صدره من متناقضات رسبتها في قلبه هذه الحياة. فكل لون من هذه الألوان لم نختره عبثاً، بل قاربنا بينه وبين عمل الصّوت وتأثير اللّون حقيقة. وهذا ما يرقى بالإيقاع العام للقصيدة، وهذا التّشكيل

---

(1) ديوان الصّعاليك: ص19. ص20.

من الحروف والأصوات يترك أثرًا واضحاً على جسد القصيدة فكلّما "اختلفت أحوال الحروف حسن التّأليف"[1]، وها هنا تأكيد على نوع من التّناوب والتّراكم.**فكيف تفاعلت هذه الأصوات وتلك مهيمنة ومتوّجة لإيقاع الكلمات الّتي وردت فيها؟**

حقيقة أنّه لكلّ حرفٍ بصوته وإيقاعه مكانته الّتي لا تقارن بما هو عند غيره فمثلاً "الجيم لا تقارن الظّاء ولا القاف الطّاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير..."[2]، حيث أنّه لكلّ حرفٍ صوته وخصوصيته الّتي تميزه عن غيره لذا اشترط اختيار "ملافظ الحروف وانتظامها وصيغها ومقاديرها"[3].

لكن قبل الفصل في تلك العلاقات المتبادلة بين **الصّوت والإيقاع** عامة، لنقف عند أوّل كلمة وردت في مطلع القصيدة لكونها الموضع و الرّكيزة في بناء القصيدة،حيث أنّه على الشّاعر "مراعاة تلك المهام التّوقيعية في مواضع من سيرورة الخطاب منها الاعتناء بالمطالع الّتي هي محل ارتكاز"[4].

فإنّ المتبصّر لمطلع القصيدة يجد (ألا) وهي أداة استفتاحية تنبيهية قد تكون استفهامية حول أمر ما قصد التّأكيد: فقد استعملها شاعرنا ها هنا منزاحًا عن فكر الجماعة فهو قد يرى ما لا يراه غيره.

ضف إلى ذلك أنّه في التّحليل السيميائي للأداة نجد إيحاءً بالمنزلة "بين السّكون (**الجمود**) والنشاط (**الانفعال**)"، غير راضٍ بالماضي متفائلاً بالمستقبل فشاعرنا منفعل لموقف معيّن، إذن الصّورة بدأت تتضح. حيث أنّ الألم بنخر العظم واللّحم منه، ممّا جعله مضطربًا متسائلاً محذراً مؤكداً لما قد يفعله. بدليل أنّه بدأها (**بالألف**)، فهو صوت انطلاقي مجهور صائت يدلّ على انطلاق وبداية لعمل محدّد

[1] ابن جني: الخصائص. ج1. ص57.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين. ج1. ص51.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط3. 1986. ص222.

[4] العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري. ص177.

كما أنّه يُلفِتُ الانْتِبَاهُ به،وهو دليل واستجابة لأمر ما كما هو موضّح في مناسبة القصيدة. ثمّ يتبعه حرف (اللاّم) وهو حرف مجهور كذلك يوحي بثقل واستطالة وحتى بألم في الأعماق لأمر متجدّد في نظره حسب الظّروف، ثمّ نجده يستعمل الألف الممدودة ليترك المجال مفتوحًا لهذا الألم حتى يبلغ مقصده،بل وحتى يشدّ انتباه المرسل إليه مدّة أطول للسيطرة على نفسيّته، وحتى بالنّسبة للكلمة الّتي تليها أمّ فهو يستهلها بحرف انطلاق كما جرت العادة عنده ثم يليها حرف الميم بإشارة صوت أغنّ يصحبه صوت من الأنف عند النّطق به موحيًا بالحزن والحنين بل وحتى الأنين.

ثمّ لنلاحظ التّتابع الصّوتي (مخارج الحروف) في الكلمتين:

ألا: "أ/ل/آ" التسلسل من الدّاخل إلى الخارج

أمّ:" أ/م" التسلسل من الدّاخل إلى الخارج

* إنّه هنا دليل على إخراج مكبوتاته وآلامه من باطنه بردّة فعله هذه على الواقع بطريقة ما.

2- الشنفرى: نسبه/مولده/ استرقاقه/ وفاته/ شعره.

- **نشأته:** هناك اختلاف بين الرّواة حول نسب الشنفرى ومن أهمّ ما ورد حول ذلك:

1. أنّه "ثابت بن أوس الأزدي"[1] أحد الشعراء الصّعاليك* المعروفين في الجاهلية وهو من أصول يمنية فهو قحطاني من الأزد. أما بالنسبة لإسمه

[1] موسى إبراهيم: أجمل ما قاله الشّعراء الصّعاليك. ط1. دار الإسراء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن: 2005. ص30.

* الصّعلوك في لسان العرب هو الفقير الّذي لا مال له، ثم تطوّر معناها فارتبطت بالشجاعة والبسالة مثل قول المتنبي:

متصعلكين على كثافة ملكهم   متواضعين على عظيم الشّأن.

هذا فهناك من أوله إلى كنية حيث نجد أنه" سمي بالشنفرى (غليظ الشفاه) وهذا لقبه وكان من أعدى العدائين العرب"[1].

2. إنّ الشنفرى من "الأوس بن الحجر بن الهنئ بن الأزد وأنّ بني شبابة أسروه وهو غلام صغير حتى أسرت بن سلامان أحد عناصر بني شبابة ففدوه فكبر عند أحدهم إلى أن خاصم ابنته فأقرّ بقتل مائة منهم جزاءً بما استعبدوه"[2].
3. أمّا الرّواية أرجعت غزوة الشنفرى لبني سلامان "أنّ أحدهم وثب على أبي الشنفرى وقتله وهو صغيرًا فارتحلت به أمّه إلى فهم إلى أن بلغ أشدّه فتأثر لأبيه"[3].

من خلال هذا نجد أنّ الرّوايات مختلفة فقط في سبب إغارته وفتكه لبني سلامان.

- **الحدس بمولده:**

من أصعب الأمور على دارس الأدب الجاهلي هو تحديد الزّمن لكثير من الأحداث خاصة في البحث عن ميلاد شاعر عظيم، لكن يمكننا أن نقول أنّ مولده كان قرابة العهد بالإسلام، ودليلنا "أنّه كان على صلة بشاعر صعلوك أسلم في ما بعد اسمه أبو خراش الهذلي"[4]، حيث نجد هذا الأخير عاش حتى خلافة عمر بن الخطاب الّذي انتهت خلافته عام 24هـ.

---

(1) المصدر نفسه: ص31.

(2) ينظر: يوسف عون: أغاني اللأغاني. دط. دار صادر. بيروت. د ت. ج2. ص607.

(3) د. محمود حسن أبو ناجي: الشنفرى،شاعر الصحراء الأبيّ. ط1. سحب الطباعة الشعبية بلحبش. وزارة الثقافة. الجزائر: 2007. ص18.

(4) المرجع نفسه. ص22.

• وفاتـــه:

مات الشنفرى قتلاً وتختلف الرّوايات حول مقتله إلاّ أنّ الأخبار تكـــاد تتفـــق على أنّه بعد هربه من بني سلامان أقسم على أن يقتل **100** رجـــل مـــنهم، فكـــان يترصّد الواحد تلو الآخر إلى أن بلغ **99** "ثمّ احتال بنو سلامان عليه فقبضوا عليـــه بمساعدة أحد العدائين هو أسد بن جابر، عند نزوله إلى مضيق قصد شرب المـــاء وقتلوه عندها حوالي سنة **552**م واجتروا رأسه وطرحوه اهانة لـــه. إلاّ أنّ رجـــلاً منهم مرّ بجمجمته يومًا فرفسها فدخل في رجله عظم من الجمجمة فاهتاجت رجلـــه ومات منها فكان هذا الأخير هو تمام المئة"[1].

• شعـــــــره:

جاء شعره وليد الفطرة، فقد كان ابن القفار عشير الضواري، فجـــاء شـــعره صورة لهذه الحياة: خشن الفكر والصّورة والتّعبير "كما جاء صادق القـــول دقيـــق التّصوير ينقل الكلام الوضعي والصّورة الحقيقية"[2].

ومن أهمّ العوامل المؤثّرة في شعره:

1. اتصاله بمشاهير شعراء الصّعاليك*.
2. أثر النّظام القبلي في حياته.
3. الفوارق الاقتصادية والاجتماعية وتأثيرها في نفسيته.
4. الصّعلكة والصّعاليك ومذهبهم الاقتصادي والاجتماعي.

---

(1) ديوان الصّعاليك. شرح: د. يوسف شكري فرحات. ص07.

(2) المرجع نفسه. ص08. ص09.

* تذكير: الصّعاليك: جمع صعلوك وهو لغة في لسان العرب بمعنى الفقير الذي لا مال لـــه ولا ســـند وهو جماعة من شذّاذ العرب الذين عاشوا في القفار متشرّدين ومتمـــرّدين وربطـــت فـــي وقـــت مـــا بالشّجاعة والبسالة لقول المتنبي:

متصعلكين على كثافـــة ملكهـــم   متواضعين على عظيـــم الشّـــأن.

3- تلخيــص مضمون القصيـــدة:

في تائيته المفضليّة المشهورة والّتي بين أيدينا يحدّثنا عن غـــزوة لــــه لبنـــي سلامان أعدائه الألداء، على رأس جماعة من رفاقه الصّعاليك، وهو يبدأ الحــــديث برسم صورة لرفاقه، صورة سريعة ولكنّها قويّـــة ومحيّـــرة، فهـــم جماعـــة مـــن المغامرين قد أحمرت قسيهم.

فهو يأخذ في وصف خروج رفاقه، فيحدد الموضع الّذي اجتمعوا فيه بـــأمره تحديدًا جغرافيا وزمنيا دقيقًا، ثمّ يذكر الدّافع إلى هذه المغامرة إلى أن ينهي شـــفقته باقترابه من هدفه حيث يراوح أعدائه ويعاديهم بغاراته ثمّ يعود للحديث عن أحد أهمّ رفاقه وهو تأبط شرا الّذي كان يقوم بتزويدهم ويتولى أمر "التّموين" بطريقة طريفة ومداعبة فهو في نظره "أمّهم" الّتي تقوم على قوتهم.

منـــاسبة القصيدة: "لمّا ترعرع الشنفرى جعل يُغيرُ على الأزد مـــع فهـــم، فيقتل من أدرك منهم، ثم قدم منى وبها حازم بن جابر (قاتل والده)، فقيل له: هـــذا قاتل أبيك، فشدّ عليه فقتله، ثم سبق الناس على رجليه، وبعـــد ذلـــك نظـــم لهـــذه الأبيات"[1].

لقد أبرزنا سابقا من خلال قراءتنا أنّ الأصوات تتناسب مع إيقاعها مجسّـــدة معنى محدّد، فمنها ما يعين "على الهمس و منها ما يعين على القوّة وأخرى تعـــين على الفحيح"[2]، وعلى هذا نرى الشّعراء القدامى مثلاً: "كانوا يأتون بألفاظ تناســـب أصواتها الموضوع الّذي يطرقونه فألفاظ الغزل جرسها رقيق، وفي الحرب لها قوّة قارعة وحروف الرّثاء ترن بحزن عميق"[3].

---

(1) ديوان الصّعاليك: شرح د. يوسف شكري فرحات. ص15.

(2) أمنية طيبي: نظرية الفونيم والنصّ الشعري: دراسة تطبيقية. ص05.

(3) حبيب مونسي: توترات الإبداع الشّعري. دط. دار الغرب للنشر والتوزيع: 2001. 2002. ص31.

فانطلاقًا من هذا تعدّ القصيدة الشّعرية- خاصّة القديمة منها- مجالاً خصبًا لإبراز مساهمة الصّوت المفرد بإيقاعاته المختلفة في إشعاعات متعددة، قد تخرج عن وعي الشّاعر وقبضته، وهذا ما يدخل ضمن عبقرية اللّغة من خلال الهيمنة الصّوتية التنغيميّة "إنشادية الأصوات"،والحرص على المخارج قصد الوصول إلى نفسية المتلقي، فالصّوت غالبًا عندما يتردّد بل ويتكرّر موقّعًا فهو مرتبط بعاطفة الأديب، فتتابع الأصوات ينتج لنا تراكيب مختلفة تجعلها بؤرة إيقاعية تلفت النّفس البشرّية متسائلة "عن أسباب تواترها على هذا النّحو دون غيره من الهيئات"[1].

وهذا ما يطبعها بسمة "التّداعي الصّوتي حيث تتداعى أصوات الحروف في شبه تكامل معجمي سحري الأداء"[2].

وهذا ما سنحاول تجليه في بعض الأبيات من قصيدة اخترناها كمادّة للتّطبيق.

لكن قبل الولوج إلى هذه الدّراسة علينا أن نقرّ أنّ الصّوت العربي له خصوصية يتفرّد بها دوناً عن الكثير من اللّغات الإنسانية الأخرى، فالمتتبع للكلمات العربية والمستلذّ لإيقاعاتها والمتأمّل في مخارجها وصفاتها يخرج بنتيجة أنّ الأصوات وأجراسها تطابق معانيها فلنحقق مثلاً في الفعل: دخل {د.خ.ل} تركيزنا يكون هل تتابع المخارج من الأمام إلى الخلق **(من الخارج إلى الدّاخل)**، فعل الدّخول وجرسه وعكسها خرج {خ.ر.ج} من الدّاخل إلى الخارج. وقد تطرّق إلى هذه القضية **ابن جنّي (الخصائص)** عاملاً على سياق الحروف، "فكان العربي يصوّر الأحداث والأشياء والحالات بأصوات حروفه"[3]. اعتمادًا على التّأثير الصّوتي في إيقاعيّة الألفاظ والعبارات والتّراكيب،جعل الدّارسون المعارف القديمة

---

(1) المرجع نفسه. ص32.

(2) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص161.

(3) حسن عباس: خصائص الحروف العربية. دط. منشورات إتحاد الكتاب العرب – دمشق: 1998. ص17.

"منطلقًا لفتوحات رياديّة تنقل الأصوات من دلالتها الأولية إلى ما تشيعه في صلب النّصّ من معان قد لا يحملها النصّ أصالة، وإنّما يقوم الصّوت بشحنه في اللّفظ والعبارة والتّركيب عن طريق التّوتر الحاصل من المعاودة والتّكرار والهيمنة"[1]، فالمقصود هنا هو أنّ الدّلالة الموسيقية لا تكمن في المعاني المباشرة أي العلاقات بين الدّال والمدلول فقط بل بتكرار ومعاودة وهيمنة الأصوات وتماثلها (**إيقاع داخلي**) ضمن الألفاظ ك**وحدات صغرى** والعبارات ك**وحدات كبرى** وفق تركيب وسياق عام ومنه الانزياح من العلاقات الاعتباطية إلى "العلاقات النفسيّة الإيقاعية داخليًا وخارجيًا"[2].

"فعمل تتابع أصوات الحروف يتحدّد بتأثيراتها اللّسانية السّمعية في قيامها بوظيفة مجاذبة الأحوال النّفسية والانفعالات البانية للّحظة الجمالية، فعبر طغيان أجراسها مرّة وخفوتها مرّة أخرى تنقل الذّات المتفهّمة للموقف الشّعري من الموقف الهامشي الخارج عن تفاعلات الخطاب إلى الانغماس في بؤرة تفاعل المكوّنات الإيقاعية"[3].

وقوفًا عند ما أقرّه **حبيب مونسي** نقف على مشارف **تائية الشنفرى** تحليلاً وتطبيقًا وذلك لما تستوفيه من شروط **معاودة الأصوات وتكرارها وهيمنتها وكذا إيقاعاتها**.

---

(1) حبيب مونسي: تواترات الإبداع الشعري. ص30. ص31.

(2) ينظر: محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر-. ص154.

وينظر عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم. ص102.

(3) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص162.

المبحث الثاني

احصائية الحروف وتحليل الأصوات

1- جدول احصائية الحروف المكرورة في التائية (الصفات والمخارج أفقيا)

الحرف / البيت	أ	ألف مد	ب	ت	ث	ج	ح	خ	ق	ر	ز	ن	ع	غ	س	ش	م	و	ي	ه	ط	ظ	ض	ص	ل	ف	ك	د	ذ
1	6	3	/	6	/	2	/	/	1	2	/	1	2	/	1	/	5	4	1	1	/	/	/	/	5	1	/	2	1
2	5	4	3	3	/	/	/	/	3	2	/	3	2	/	1	/	5	2	2	1	1	1	/	/	3	1	1	1	/
3	4	3	3	7	/	/	1	/	2	1	/	2	1	/	2	/	3	2	3	/	/	/	2	1	4	4	/	/	/
4	2	6	3	5	/	/	/	/	/	/	/	3	4	/	/	1	6	2	1	2	1	/	/	/	3	2	/	2	/
5	3	6	/	3	1	1	1	1	/	1	1	4	1	/	1	/	2	2	4	2	/	/	/	/	4	2	1	/	2
6	3	6	4	5	/	1	2	/	/	/	/	2	/	/	/	/	6	2	3	1	/	/	/	/	8	/	/	/	1
7	2	7	2	5	/	1	/	/	3	/	/	2	2	/	1	1	2	2	1	1	1	/	/	/	3	3	/	1	2
8	5	3	1	4	/	/	/	/	1	1	/	4	1	/	1	/	3	1	1	3	/	/	1	1	6	1	3	/	/
9	4	1	1	5	/	3	1	/	2	2	/	7	/	/	3	/	2	4	/	/	/	/	/	/	5	2	2	1	/
10	3	5	4	6	/	1	/	/	1	1	/	2	1	1	/	/	1	1	5	4	/	/	/	/	5	/	/	3	1
11	3	4	3	5	/	2	4	/	/	3	/	5	1	/	/	1	/	1	3	/	1	/	/	/	4	1	1	/	/
12	2	4	1	4	/	1	3	/	/	4	/	4	1	1	1	/	4	1	3	2	1	/	/	/	3	/	/	/	/
13	5	3	4	4	/	1	/	/	/	1	/	4	1	1	1	2	2	3	6	2	/	/	/	/	4	/	/	2	1
14	8	3	1	3	/	1	/	/	1	2	/	2	/	/	1	2	4	1	6	/	/	/	2	/	7	/	1	/	/
15	4	6	1	7	/	/	/	1	/	1	/	1	2	/	/	/	7	3	5	1	/	/	/	/	5	/	/	1	2
16	4	2	4	3	/	/	1	/	2	/	/	5	/	/	1	/	5	7	3	3	/	/	/	1	1	1	/	/	/
17	5	2	/	7	/	/	1	/	3	/	/	/	2	/	/	1	5	4	1	3	1	/	/	/	3	/	/	2	1
18	5	4	/	4	1	2	1	1	/	1	/	4	2	/	/	/	/	2	5	1	/	/	/	/	5	1	1	/	/
19	3	4	2	6	/	1	/	/	1	3	/	2	1	/	2	/	1	2	6	2	/	/	/	1	6	1	/	1	/

مخارج الحروف	صفات الحروف	نسبة حضور الحروف	عدد الحروف	30	29	28	27	26	25	24	23	22	21	20
هوائية	مجهور	%09.50	125	6	7	5	7	2	2	4	4	2	4	6
	18.55	%09.05	119	2	2	3	2	3	4	6	4	6	5	6
هوائية	مجهور	%04.11	54	4	/	1	3	2	2	1	/	3	1	1
شفوية	همس	%09.89	13	4	4	6	2	2	3	3	1	4	6	3
لثوية	همس	%00.38	05	/	/	/	/	/	/	/	/	1	/	2
شجرية	جهر	%01.90	25	/	/	/	/	2	3	/	1	1	1	/
حلقية	همس	%01.83	24	1	2	1	/	/	1	/	3	/	/	1
حلقية	همس	%00.30	04	/	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/
لهوية	جهر	%02.13	28	/	/	/	/	2	2	1	1	/	1	1
ذلقية	جهر	%03.73	49	1	5	2	/	2	1	2	2	4	2	3
أسلية	جهر	%00.53	07	/	/	1	/	2	/	/	1	1	1	/
ذلقية	جهر	%06.39	84	2	5	3	3	3	3	3	2	/	2	1
حلقية	جهر	%03.12	41	1	/	2	4	/	/	1	3	1	3	2
حلقية	جهر	%00.38	05	/	/	/	1	/	/	/	1	/	/	/
أسلية	همس	%02.13	20	2	2	/	1	2	1	/	1	1	1	1
شجرية	همس	%00.84	11	/	/	1	1	/	/	/	/	/	/	1
شفوية	جهر	%07.07	93	3	2	1	1	6	5	3	3	4	1	1
هوائية	جهر	%05.10	67	1	4	1	3	1	3	1	1	1	2	3
هوائية	جهر	%07.60	100	7	3	7	2	3	5	2	2	2	4	4
حلقية	همس	%03.12	41	/	/	/	2	2	1	2	1	1	1	2
نطعية	جهر	%00.76	10	/	/	/	/	/	1	1	1	1	/	/
لثوية	جهر	%00.08	01	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
شجرية	جهر	%00.68	09	/	/	/	1	1	/	/	/	1	/	1
أسلية	همس	%00.76	10	/	1	/	/	/	1	1	1	1	1	/
ذلقية	جهر	%10.49	138	4	5	6	8	3	6	5	5	2	6	4
شفوية	همس	%02.66	35	1	2	1	2	1	/	/	1	2	2	3
لهوية	همس	%01.37	18	1	/	3	/	/	/	1	2	/	1	/
لثوية	جهر	%02.89	38	2	2	1	3	3	2	4	3	/	1	1
لثوية	جهر	%01.22	16	/	1	1	/	/	/	1	/	1	/	1

2- جدول تحديد الحروف وصفاتها ضمن البيت الواحد:

رقم البيت	الانطلاقية (01)	المجهورة (02)	المجموع (02 + 01)	المهموسة (03)	عدد الحروف فيه (03 + 02 + 01)
01	14	21	35	09	44
02	13	24	37	07	44
03	12	18	30	15	45
04	11	22	33	10	43
05	15	16	31	12	43
06	14	22	36	08	44
07	12	19	31	11	42
08	10	18	28	13	41
09	09	23	32	13	45
10	14	21	35	10	45
11	11	19	30	12	42
12	10	20	30	10	40
13	17	21	38	09	47
14	18	20	38	07	45
15	18	20	38	09	47
16	16	17	33	10	43
17	12	17	29	12	41
18	16	14	30	10	40
19	15	18	33	12	45
20	19	15	34	13	47
21	15	19	34	12	46
22	11	19	30	10	40
23	11	22	33	11	44
24	13	22	35	07	42
25	14	25	39	07	46
26	09	26	35	07	42
27	14	24	38	08	46
28	16	18	34	13	47
29	16	20	36	11	47
30	16	17	33	09	42
المجموع	**411**	**597**	**1008**	**307**	**1315**

3- دراســـة الأصـــوات وصفاتها السمعية ودلالاتها:

أ- الأصوات المهموسة:

وردت هذه الأصوات متفاوتة لم تسيطر إلاّ على حـــوالي **23,28%** مـــن القصيدة وأهمهـــا:

1. **التّـــاء:** صوت مهموس، لكنّه انفجاري، يوحي بالاستمرار (أي اســـتمرار العمل وعدم انقطاعه)، ويرى **د. عبد الصّبور شاهين** أنّ التاء تـــدلّ علـــى "الاضطراب في الطّبيعة، أو الملابس للطّبيعة في غير ما يكون شـــديدًا"[1]، فهو مرّة يوحي بالضّعف والرّقة كريحانة ومرّة القساوة والاضطراب مثل: تقصّه.

وهذا ما يساعد في تصوّر الحالة الشّعورية الّتي كان يعيشها شـــاعرنا فهـــو مضطرب لما جرى ويقرّ أنّ ردّة فعله مستمرّة لا محالة تردّد الحروف فـــي كـــلّ الأبيات (لا يوجد بيت يخلو من هذا الحرف). علمًا بأنّ هذا الأخير ورد بتاء تأنيث ساكنة في أغلبها سكون شخصه وضعيفة ضعف خصمه، فبالنسبة لهذا الحرف فلقد ورد بنسبة كبيرة تجاوزت **130** مرّة ما يعادل **09,89%** في القصيدة إلى درجة أنّ رويّها كان من هذا الحرف فنسبت له وهذه أهمّ الأبيات الّتي وردت فيها **التّـــاء:**

البيت 3 ⟵ 07 مرّات وذلك في قوله[2]:

بعينَيَّ مـــا أَمْسَتْ فباتتْ فـــأَصْبَحَتْ   فقضَّتْ أموراً فاستقلَّـــتْ فَوَلَّـــتِ

البيت 15 ⟵07 مرّات وذلك في قوله[3]:

إذا ما أَتَتْـــنِي مِيْتَتـــي لم أبـــالِـــها   ولم تُذْرِ خالاتـــي الدّموع وعمّتـــي

---

(1) عبد الصبور شاهين: في التّطور اللّغوي. ط2. مؤسسة الرّسالة. بيروت.لبنان: 1405هـــ. 1985م. ص100.

(2) ديوان الصعاليك: ص16.

(3) المصدر نفسه، ص18.

البيت 17 ← 07 مرّات وذلك في قوله[1]:

وأمُّ عِيَالٍ، قَـدْ شَـهِدْتُ تَقُوتُـهُمْ إذا أَطْعَمَـتْـهُمْ أَوْتَحَـتْ وأَقَـلَّتِ

فالتّاء كانت غالباً تاء تأنيث ساكنة، وهذا بالنسبة للقاعدة النّحوية. أمّا القاعدة البلاغيــة فهي ليست مرتبطة دومــاً بالأنثى بل تكون عنـدما يكـون العمـل يحتمل المشاركة بين الذّكـر والأنثى، أي أنّ هنـاك قاسمـاً مشتركاً بينهما مثـل: حلّت، جلّت، ولّت... إلخ. لكـن عندما يكون الفعل خاصّاً بالإنـاث فقط لا داعـي لإضافة تاء التّأنيـث السّاكنة مثل أن تقول: **إمرأة حامل– امرأة مرضع**،لأنّ الحمل والرّضاعة مثلاً مرتبطان بالإناث وحدهنّ دون الذكور.

2. الهـاء:

صوت مهموس، رخو، مستفل من أقصى الحلـق، فهـو هـواء مسترسـل متصاعد لا يعترضه أيّ حاجز في أيّ نقطة من الجهاز الصّوتي،ويتلاشى بسـرعة و"يدلّ على التّلاشي"[2] وعبّر عنه الخليل بالتهوّع، فهو "الأنسب للتّعبير عن الآهات والتنهيدات المتكرّرة الطّويلة"[3] وكأنّ شاعرنا ها هنا وجد لنفسه مخرجًا ومتنفساً من خلال هذا الصّوت فراح يكثر منه سواءً أكان أصلاً في الكلمة مثل:**الـهديّة** أو ضميرًا مثل: **قناعها**. فنجد الهاء وردت **41** مرّة بمعدّل **03,12%** أغلبها ضـمير متصل وأهمّ الأبيات الّتي وردت فيها الهـاء هي:

البيت 10 ← 04 مرّات وذلك في قوله[4]:

تَبِـيْتُ بُـعَيْدَ النَّوم تُـهدي غبوبَها لجاراتـها إذا الـهديَّـةُ قَلَّـتِ

---

(1) المصدر نفسه، ص18.

(2) عبد الصبور شاهين: في التطوّر اللّغوي. ص101.

(3) أمينة طيبي: نظرية الفونيم والنّص الشعري. ص09.

(4) ديوان الصعاليك: ص17.

البيت 16 ← 03 مرّات وذلك في قوله[1]:

وهُنِّئَ بي قَوْمٌ و ما إنْ هَنَأْتُهُمْ وأَصْبَحْتُ في قومٍ وليسوا بِمَنْبِتِي

البيت 17 ← 03 مرّات وذلك في قوله[2]:

وأمُّ عِيَالٍ، قَدْ شَهِدْتُ تَقُوتُهُمْ إذا أَطْعَمَتْهُمْ أَوْتَحَتْ وأَقَلَّتِ

3. الفـاء:

صوت "مهموس شفوي أسناني"[3] يصاحبه اهتزاز في الوترين الصّوتيين "وهو من الأصوات السّاكنة الّتي فيها ينحبس الهواء انحباساً تامّاً إلى غاية طلق عنانه"[4]. فهو ينحبس بانغلاق وتطابق الأسنان بالشفاه ويصدر بعد فكّهما وانفصالهما، ويوحي هذا الصّوت غالبًا إلى "نوع من التّفشي" وهذا ما نلمسه من خلال القصيدة.

فنجد الفاء وردت حوالي **35** مرّة بمعدّل **02,66%**، فمنها كذلك ما هو أصلي مثل تلفّت لكن أغلبها كانت متصلة استفتاحيّة ابتدائية أو للعطف وحتى تومئ بنوعٍ من الوعيد وتسلسل الأحداث وتتابعها بل وترابطها و أهمّ الأبيات الواردة فيها:

البيت 03 ← 05 مرّات وذلك في قوله[5]:

بعينَيَّ ما أَمْسَتْ فَباتتْ فَأَصْبَحَتْ فقضَّتْ أموراً فاستقلَّتْ فَولَّتِ

---

(1) المصدر نفسه: ص17.

(2) المصدر نفسه: 18.

(3) حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني. ص20.

(4) ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية. ص26. ص27.

(5) ديوان الصعاليك: ص16.

البيت 07 ← 02 مرّات وذلك في قوله[1]:

فـقد أعجبتني لاسقـوط قنـاعهـا   إذا ما مشَـتْ ولا بـذات تلـفُّـتِ

البيت 20 ← 03 مرّات وذلك في قوله[2]:

لها وَفْـضَـةٌ فيها ثلاثونَ سيحفـًا   إذا ما رأتْ أولى العَدِيِّ اقْشَعَّـرَتِ

4. السّيـن:

ورد السّين عبر غالبية الآبيات، هذا الصّوت المهموس الاحتكاكي الضّعيف الّذي ما إن احتلّ كلمة أعطاها معنى "الأنين والنّعومة أو الملامسة أو الاستقرار والخفاء"[3]، ولا غرابة في ذلك فهذا الصّوت احتكاكي صفيري بمعنى أنّ المسافة بين المفارز وأصول الثنايا ضيّقة، الأمر الّذي يجعل المكان ضيّقا جدًّا عند خروج الهواء، وكأنّ شاعرنا لمعاناته سيعبّر عمّا يتعب صدره بصعوبة شديدة، لا سيما أنّه لا يرضى بهذا الواقع (الحياة)، لأنّ نهايتها دومـًا الفناء مأكدًا مراحلها (دقت......جلت......اسبكرت.....أكملت) بداية بالدّقة مرورًا بالجلاء وصولاً إلى النّهاية والكمال. فهو هنا يتأسّف لهذه الحياة بمراحلها، ونجد هذا خاصة في البيت (03) و(09). كما أنّ حرف السّين تكرّر في القصيدة حوالي **28** مرة ما يعادل **02,13%**، وهذه أهم الأبيات الواردة فيها:

البيت 03 ←مرّتين وذلك في قوله[4]:

بعينَيَّ ما أَمْسَتْ فبانـتْ فأصْـبَحَتْ   فقضَّتْ أموراً فـاستقلَّـتْ فَوَلَّـتِ

---

(1) المصدر نفسه: ص16.

(2) المصدر نفسه: ص19.

(3) حسن عباس: خصائص الحروف العربية. ص45.

(4) ديوان الصعاليك: ص16.

البيت 09 ←—— 3 مرّات وذلك في قوله[1]:

فدقّــتْ وَجَلَّتْ واسْــبَكَرَّتْ وأُكْمِلَــتْ فلو جُنَّ إنسانٌ مــن الحُسْــنِ جُنَّــتِ

البيت 30 ←—— مرّتين وذلك في قوله[2]:

أبيٌّ لِمــا يَأبَــى سَــريعٌ مباءَتــي إلى كلِّ نَفْــسٍ تنتحــي بمَــوَدَّتــي

5. الحــاء:

فالحاء كالسّين فيه من مواقف الحزن والنّواح المضمر ما فيه،فهو الدّال على "التّماسك البالغ وبالأخص في الخفيات"[3]. هذا الصّوت الضّعيف لما فيه من همس ورخاوة،، كان الصّوت الأقرب للتّعبير عن البكاء الصّامت لشاعرنا "لم يبكي بكاءًا جهرًا فهو من الأشداء والأقوياء"[4] خاصة بعد وفاة أعزّ الناس إليه في نظره وهو الرّجل الّذي عاش متصعلكًا ومتمدّدًا في الخلاء، فهو كبر على الصّلابة والقساوة لذا نجد **الحاء** مذكورة غالبا في المواقف الصّعبة مثلما هو في:

البيت **11** ←—— **4** مرّات **(حجَر/رجُل/ أوتــحت/حسام)** وذلك في قوله[5]:

فبِتْنا كأنَّ البَيْــتَ حُجِّــرَ حَــوْلَنا بِرَيْــحَــانةٍ رِيْــحَتْ عِشاءً وطُلَّــتِ

فهذا الحرف نجده تكــرّر لمرات قليلة حوالي **24** مرّة، بمعّــدل **%01,83** وهذه أهمّ الأبيات الوارد فيهـــا:

---

(1) المصدر نفسه: ص17.

(2) المصدر نفسه: ص20.

(3) عبد الصبور شاهين: في التّطور اللّغوي. ص100.

(4) ينظر: حياته وشعره في البحث. ص99. ص100.

(5) ديوان الصعاليك: ص17.

البيت 12 ⟵ 03 مرّات وذلك في قوله:

بريْحانةٍ منْ بطْنِ حَلْيَـــةَ أمْرَعَـــــتْ   لهـــا أرَجٌ ما حـــولها غيرُ مُسْنِـــتِ

البيت 23 ⟵ 03 مرّات وذلك في قوله(1):

حسامٌ كلوَن الملح صـــافٍ حديـــدُه   جُرازٍ كأقْطـــاعِ الغـــديرِ الـــمُنَعَّـــتِ

6. الكاف:

هو الآخر صوت انفجاري مهموس يدل على الشيء "الّذي ينتج عن الشّـــيء في احتكام"(2). فهو على هذا يوحي بالقوّة المؤثرة والفعالية "وإذا لفظ بصوتٍ عالي النّبرة، وشيء من التّفخيم والتّجويف يوحي بالضّخامة والامتلاء والتّجميع"(3)، لـــذا نجد الكاف ورد بنسبة قليلة وذلك حوالي **18** مرّة، بمعدّل **%01,37** لأنّ شـــاعرنا ليس من ذوي الفخر والفخامة والجاه و نسوق على سبيل التّمثيل الأبيات التّالية:

البيت 08 ⟵ مرّتين وذلك في قوله(4):

كـــأنّ لها في الأرض نِسيًا تقصّـــه   على أمّها وإنْ تكـــلِّمـــكَ تَبْلَـــتِ

البيت 28 ⟵ مرّتين وذلك في قوله(5):

ألا لا تزرني إن تَشَكَّيْـــتُ خُلَّتـــي   كفانـــي بأعلى ذي الحُمَيْرَةِ عِـــدْوتي

فهو لا يستعمل هذا الحرف كذلك لأنّـــه لا يريد تضخيم نفســـه ولا تفخيمها.

---

(1) ديوان الصعاليك: ص19.

(2) عبد الصبور شاهين: في التّطور اللّغوي. ص102.

(3) حسن عباس: خصائص الحروف العربية. ص68.

(4) ديوان الصعاليك: ص16.

(5) المصدر نفسه: ص20.

7. الشّيــن:

الشّين صوت مهموس احتكاكي لم يرد بالكثرة الّتي ورد بهـا غيـره مـن الأصوات المهموسة، "فالشّين أستشينت لشينها لذا لا نجد لها اهتماماً كبيرا في تراثنا الشّعري"[1] إذ أنّه تكرّر **11** مرّة في القصيدة كلّها بنسبة **00,84%**، ولم يكن فـي غالبية الأبيات لأنّه لا يخدم الموقف ولا حتّى الحالة النّفسية المضطربة الّتي تنتـاب الشّاعر. وعلى سبيل المثال نجده قد ورد في الأبيات التّالية مرّات قليلة:

البيت 13 ←—— مرّتين وذلك في قوله[2]:

غَدَوْتُ منْ الوادي الذي بين مِشْعَلٍ وبين الجَبَا هيهاتَ أَنْشـأْتُ سُـرْبَتي

والبيت 14 ←—— مرّة واحدة وذلك في قوله[3]:

أُمشِّـي على الأَرْضِ التي لن تُضِيرَنَي لأكسَـبَ مـالاً أو ألاقِـيَ جُمَّتِـي

وبما أنّ شاعرنا عزيز النّفس لا يريد لألمه أن يتسرب من جنباته إلاّ لقريب محبّ، فهو لا يفضّل الفضفضة عن الآهات والإفشاء بها، لذا ابتعد عـن صـوت الشّين المتفشّي الّذي يوحي "بالتفشّي بغير نظـام"[4]. والمعهـود أنّ الأذن تعشـق الصّوت الحسن خفيف الوقع، وتمجّ الصّوت ثقيل الوقع.

8. الصّـاد:

صوت مهموس مستعل يدّل على "المعالجة الشّديدة"[5]، هذا الصّوت كذلك لم يتردد كثيرًا إلاّ في بعض الأبيات، ليدلّ لنا على أنّ صـاحبه لـيس مسـتعليًا بـل متواضعًا من أوساط مجتمعه آنذاك فهو ممن يعالج الأمور بطريقة عصبية انفعالية

---

(1) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص42.

(2) ديوان الصعاليك: ص17.

(3) المصدر نفسه: ص18.

(4) عبد الصبور شاهين: في التطور اللّغوي. ص103. ص104.

(5) المرجع نفسه: ص103. ص104.

شديدة ليس له أن يقر عن آهاته وآلامه بل هو شديد شدّة الصّخور والطّبيعة والبنية الاجتماعية الّتي يعيشها[1] فهذا الصّوت لم يرد سوى **10** مرات بنسبة **00,76%**

ومن الأبيات الّتي جاء فيها:

البيت 03 ⟵ مرّة واحدة وذلك في قوله[2]:

بعينَيَّ ما أَمْسَتْ فباتتْ فأصْبَحَتْ   فقضَّتْ أموراً فاستقلَّتْ فَوَلَّتِ

البيت 23 ⟵ مرّة واحدة وذلك في قوله[3]:

حسامٌ كلوَن الملح صافٍ حديدُه   جُرازٍ كأَقْطاعِ الغديرِ المُنَعَّتِ

ب- الأصوات المجهورة:

أمّا بالنسبة لهذا الصنف من الأصوات فنجده متماشياً والموضوع العام للقصيدة فلقد سيطرت هذه الأخيرة على حوالي **76,72%** من القصيدة **31.25%** منها **انطلاقية هوائية** وسنركز فقط على أكثرها شيوعا وأهمّها:

1. اللاّم:

هو صوت مجهور مائع يحمل من الشدّة التصاق اللّسان بأصول الثّنايا التصاقًا محكمًا ومن الرّخاوة تسرّب للهواء عبر جنباته لعلّ هذا ما جعل عبد الصّبور شاهين يرى أنّه يدل على "الانطباع بالشّيء بعد تكلّفه"[4]. ممّا يوحي بالتّماسك في الشّكل الّذي يتخذه اللّسان مع صوت اللاّم وهو"ما يوحي بالثّقل في استطالته وما يدّل على طول وعمق الألم"[5]. كما أنّ صوته أصلاً هو أكثر

---

(1) ينظر: العوامل المؤثرة في شعره في البحث سابقاً.

(2) ديوان الصعاليك: ص16.

(3) المصدر نفسه: ص19.

(4) عبد الصبور شاهين:في التطور اللغوي. ص101.

(5) أ. أمينة طيبي: نظرية الفونيم والنص الشعري. ص08.

الأصوات تداولاً في كلامنا العربي، فمن خلال "استقراء القرآن الكريم وبعض معاجم اللّغة العربية تبين أنّ اللاّم وردت في القرآن الكريم **33022** مرّة"[1].

فاللام هنا مردّد بكثرة بحوالي **138** مرّة بنسبة تفوق **10,49%**، وهذا ما يوحي أنّ شاعرنا ها هنا متمسّك بمحنته وفعلته بالرّغم من فقدانه للوالد حيث نرى صوت اللاّم مردّدًا في بعض الأبيات حوالي ثماني مرّات سواءًا كان للتعريف أم أصلاً في الكلام مثل:

البيت 06 ⟵ 06 مرّات وذلك في قوله[2]:

يُحلُّ بمنجاةٍ من اللَّومِ بيتُها   إذا ما بيوتٌ بالملامةِ حلَّتِ

البيت 27 ⟵ 07 مرّات وذلك في قوله:

شَفَيْنا بعبدِ اللّه بَعْضَ غَليلِنا   وعوفٍ لدى المَعْدَى أوانَ استَهلَّتِ

2. الميم:

صوت مجهور"يخرج الهواء أثناء النّطق به من الأنف"[3] لذلك فهو"صوت خيشومي"[4] به غنّة يدل على "الانجماع"[5]، أي على التماسك والضمّ كضمّ الشّفتين أثناء النّطق به وعلى المرونة واللّيونة وقد توحي كذلك إلى" القطع والاستئصال والكسر"[6]، وكان قرار شاعرنا قاطع وفاصل وحاسم قطع قتله و ثأره لمقتل والده.ورد صوت الميم بنسبة معتبرة في القصيدة ممّا يؤكد أنّ شاعرنا هنا جدّ متألّم

---

(1) رابح بوحوش: البنية اللّغوية لبردة البصيري. دط. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر:1993. ص59.

(2) ديوان الصعاليك: ص16.

(3) عبد القادرعبد الجليل: الأصوات اللغوية. ص156. و ينظر: كمال بشر:علم الأصوات. ص348.

(4) ينظر: تامر سلوم: نظرية اللّغة والجمال. ص19. ص20.

(5) عبد الصبور شاهين: في التطور اللّغوي. ص102.

(6) مصطفى مندور: اللّغة بين العقل والمغامرة. دط. منشأة المعارف: د ت. ص118.

داخليّاً، لكنّه دوماً متماسك نفسيّاً ومتمسّك بما فعله، أو بما قد يفعله. لأنّ قـواه لـم تخر بعد لكونه قويّاً، فالميم نجدها وردت حوالي **93** مرّة بنسبة **07.07%** وأهـم الأبيات الّتي كررّت فيها هي:

البيت 04 ⟵ 06 مرّات وذلك في قوله[1]:

فواندمــا بانتْ أُمامــةُ بعدمــــا طمِعْتُ فَهَبْها نِعْمةَ العـيشِ ولّــتِ

البيت 06 ⟵ 06 مرّات وذلك في قوله[2]:

يُحــلُّ بــمنجاةٍ مــن اللَّومِ بيــتُها إذا مــا بــيوتٌ بالــملامــةِ حلَّــتِ

البيت 26 ⟵ 06 مرّات وذلك في قوله[3]:

سنُجزي سلامانَ بن مفرج قَرْضَــهُم بـــما قــدَّمَتْ أيديهُــــمُ وأزَلَّـــتِ

3. النّــون:

صوت مجهور "مائع هو الآخر فيه من صلابة الالتصاق و رخاوة تسـرب الهواء"[4] فهو، مقيد للغنّة كونه لائط بالتنغيم و"تكون فيها الغنّة متـى كانـت مـن الأنف"[5] ومع أنّ هذا الصّوت يوحي لنا بالألم وكثرة الأنين إلاّ أنه يحمل معه فـي جنباته نوعاً من (الأناقة) كذلك، فيقول **عبد الصبّور**[6] عنه: "النّــون تـدل علـى البطون في الشيء، وعلي تمكن المعنى تمكنًا تظهر أعراضه"، وهذا ما يؤكـد أنّ شاعرنا ها هنا يحمل في جوفه من الألم والأنين ما يحمل علمًا أنّه مـتمكن مـن

---

(1) ديوان الصعاليك: ص16.

(2) المصدر نفسه: ص20

(3) المصدر نفسه: ص20.

(4) الطيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيويّة. ص170. ص173.

(5) ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأبناء. ص192.

(6) عبد الصبور شاهين: في التطور اللّغوي. ص102.

السيطرة على ما يخالجه، أي أنّه يتجرّع ألمه رغم مرارته ويحبسه بداخلـــه، لكـــنّ عزة نفسه تسوقه قصدًا لعدم الجهر به، فنجد صوت النّون تردّد حـــوالي **84** مـــرّة في القصيدة بنسبة **06,39 %**، وأهمّ الأبيات الّتي ورد فيها بكثرة هي:

البيت 09 ⟵ 06 مرّات وذلك في قوله[1]:

فدقَّتْ وَجَلَّــتْ واسْــبكَرَّتْ وأُكْمِلَــتْ فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْــنِ جُـــنَّتِ

البيت 11 ⟵ 05 مرّات وذلك في قوله[2]:

فبِتْــنا كأنَّ البَيْتَ حُجِّــرَ حَوْلنـــا بِرَيْحَانـــةٍ رِيْــحَتْ عِشــاءً وطُلَّــتِ

البيت 29 ⟵ 05 مرّات وذلك في قوله[3]:

وإنّي لحلــوٌ إن أرِيْدَتْ حلاوتـــي ومُرٌّ إذا النَّــفْسُ الصدوفُ اسْتَمَرَّتِ

4. البـــاء:

لقد ورد حرف الباء بنسبة لا بأس بها تعدّت **54** مرّة ما يقـــارب **%04,11**، وهو "صوت شفوي مجهور انفجاري شديد"[4]، فتكرارهذا الصّوت مهـــمّ لإيقاعيـــة النّص وأهمّ خصائصه "السّعة والانبساط"[5]، ممّا يؤكد على سعة الـــنّفس والصّـــدر الرّحب الّذي يتحمّل المصاعب والآلام، فهو شديدٌ شدّة الحـــرف وبســـيط بســـاطة التّعامل مع ما يخالج نفسه من مكنونات وهذا ما نلمسه في أهم الأبيات الّتـــي ورد فيها ونذكر على سبيل المثال:

---

(1) ديوان الصعاليك: ص17.

(2) المصدر نفسه: ص17.

(3) المصدر نفسه: ص20.

(4) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية. ص156.

(5) د. مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ص120.

البيت 06 ⟵ 04 مرّات وذلك في قوله[1]:

يُحلُّ بـــمنجاةٍ من اللّـــومِ بيتُهـــا إذا مـــا بـــيوتٌ بالملامـــةِ حلَّـــتِ

البيت 10 ⟵ 04 مرّات وذلك في قوله[2]:

تَبِـيْتُ بُـعَيْدَ النَّومِ تُهدي غبوبَهـــا لجاراتـــها إذا الهـديَّـــةُ قَلَّـــتِ

البيت 30 ⟵ 04 مرّات وذلك في قوله[3]:

أبـــيٌّ لِما يَأبَـــى سريعٌ مبـــاءتَي إلى كلِّ نَفْـــسٍ تنتحـــي بـــمَوَدَّتـــي

5. الـــرّاء:

يوصف على أنّه "صوت مجهور تكراري ويتكون من تكرار ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعًا لذا سماه القدماء الصّوت المكرّر"[4] وقد تكون مفخمـــة إذا كانت ساكنة وما قبلها مفتوح مثل (يرجعون) ومرققة إذا كانت ساكنة ومـــا قبلهـــا مكسورا (فرعون) لهذا تعدّ "الراء المفخمة أحد الأصوات التي تتميـــز بالوضـــوح الصوتي"[5]،ومن صفاته وخصائصه "الاضطراب والتردّد والتكرار"[6].

6. العيـــن:

صوت مجهور احتكاكي يدل على "خلو الباطن وعلى الخلو المطلـــق"[7]، أي فراغ الجوف له من خصائص الحروف كلّها تصيب، فقد "جمع لنفسه خلاصة مـــا

---

(1) ديوان الصعاليك: ص16.

(2) المصدر نفسه: ص17.

(3) المصدر نفسه: ص20.

(4) ينظر: عبد الله رمضان: أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات. ص97. ص98.

(5) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية. ص175.

(6) د. مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ص120.

(7) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص102.

في أصوات الحروف العربية من خصائص ومعان"[1]. وهذا ما يؤكده د. العربي عميش فصاحبنا ها هنا لم يستطيع أن يحمل عبئ المعاناة فأخرج كلّ ما بداخله عن طريق ردّة فعله، قصد العيش مرتاح البال (الثأر من قاتل أبيه) فنجد صوت حرف العين ورد حوالي **41** مرّة بمعّدل **03,12%** وورد بكثرة في الأبيات التّالية:

البيت 04 ←—— 04 مرّات وذلك في قوله[2]:

فواندمــــاً بانتْ أُمامــةُ بعدمـــــا طمِعْــتُ فَهَبْها نِعْمةَ العيـــشِ ولّـتِ

البيت 27 ←—— 04 مرّات وذلك في قوله[3]:

شَفَيْــنا بعبدِ الله بَــعْــضَ غَليلِنــــا وعــوفٍ لدى المَعْدَى أوانَ اسْتَهلَّتِ

7. الـــــدّال:

صوت مجهور انفجاري، يدل على "التصلب وعلى التغيير المتوزّع"[4]، فهو يوحي "بكل مظاهر القساوة والصّلابة"[5] كمـــا فـــي (دقــت، الــدّموع، العـــدي، الدّماء....)، وقد توحي كذلك: "باللّين والنّعومة والغضاضة"[6]. وبالفعل فلقد تــردّد هذا الصّوت في كلّ بيت تحدّث فيه صاحبه عن التّمـــادي والفضاضـــة والنّعومـــة واللاّتناهي وعن غدر الزّمان وقساوة الحياة. فهذا الصّوت ورد بما يقارب **38** مرّة بنسبة **02,89%** وأهمّ الأبيات الّتي ورد فيها:

---

(1) حسن عباس: خصائص الحروف العربية. ص 111.

(2) ديوان الصعاليك: ص16.

(3) المصدر نفسه: ص 20.

(4) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. 101.

(5) د. مصطفى مندور: اللغة بين العقل والمغامرة. ص118

(6) المرجع نفسه. ص118.

البيت 10 ←—— 03 مرّات وقد ورد بمعنى اللّيونة وذلك في قوله[1]:

تَبِـيْتُ بُـعَيْدَ النَّوم تُهدي غبوبَهـا لجاراتـها إذا الهـديَّـةُ قَلَّـتِ

البيت 27 ←—— 03 مرّات وقد ورد بمعنى الصّلابة وذلك في قوله[2]:

شَفَيْـنا بعبدِ الله بَـعْـضَ غَليلِنـا وعـوفٍ لدى المَعْدَى أوانَ استَهلَّتِ

وبالصّلابة والشدّة نطوي هذا العنصر الّذي انبجست لنا منه وعبره الكثيـر من الجماليات الّتي تزدان بها القصيدة، و حتى أنّها كشفت لنا الحالة النّفسية للشّاعر وكل ما كان يعتمل في صدره .

ج- الأصوات الانطـلاقيّـة:

الأصوات الانطلاقية هي أصوات اللّين "حروف اللّين كمـا يسـميها النّحـاة القدامى"[3] وهي أصوات مجهورة.كلّها تسمى بالانطلاقية الصّائتة أو "الهوائيـة"[4]، لأنّ الهواء لا يعترضه أيّ حاجز أثناء النطق بها وقد وردت بشـكل مكثّـف فـي القصيدة لما "لها من وقع وصدي، كونها تمتاز بالوضوح، لذلك تشّد انتباه المسـتمع إليها"[5].

1. الألف:

الألف صوت انطلاقي مجهور لا يكون إلاّ صـائتا، وقـد ورد 244 مـرّة بحوالي 18.55%، فقد اكتسح المساحة الكبرى في القصيدة. فلا نجده مـثلاً وارداً في أيّ بيت من الأبيات أقلّ من خمسة مرات في البيت الواحد، ومن خصائصه لفت انتباه المستمع إلى كلام المرسل وكأنّه تحذير وتنبيه من أمر معّين هذا عند البدايـة

---

(1) ديوان الصعاليك: ص17.

(2) المصدر نفسه: ص20.

(3) ينظر: حسام البهنساوي: علم الأصوات. ص46. ص47.

(4) المرجع نفسه: ص46.

(5) أمينة طيي: نظرية الفونيم والنص الشعري- دراسة تطبيقية-. ص13.

والارتكاز مثل: **أميمة، أمّها، أرض، أنّ، إنسان** كما أنّه يساعد في مدّ الفترة الزّمنية لأنّها في الأصل ما هي إلاّ "إشباع في كمية الهواء الصّادر بالنسبة للفتحة"[1]. الأمر الّذي أضفى على القصيدة مسحة جمالية أكدت كلّ مرّة أنّ الشّاعر بحاجة لأن يخرج ما في باطنه آهات وآلام لأن ما بجوفه كثير وكثير مثل: **(ثناها، بيتها، قناعها، جاراتها)** فنجده وارداً بكثرة وعلى سبيل المثال في:

البيت 14 ←—— 10 مرّة وذلك في قوله[2]:

أُمشِّي على الأَرْضِ التي لن تُضِيرَنِي لأكسَبَ مالاً أو ألاقِيَ جُمَّتِي

البيت 20 ←—— 11 مرّة وذلك في قوله[3]:

لها وَفْضَةٌ فيها ثلاثونَ سيحفًا إذا ما رأتْ أولى العَدِيِّ اقْشَعَرَّتِ

2. الواو:

صائت مجهور وقد يكون صامتًا أيضًا في حالات معينة وقد ورد بصورتيه في القصيدة وهو يدلّ "على الانفعال المؤثّر في الظّواهر"[4]، تماشياً مع الحركة الّتي تحدث أثناء النّطق به، أي ارتفاع مؤخرة اللّسان ناحية الحنك اللّين، مع استدارة الشّفتين وهي حركة عضوية ظاهرة كالأشجان الموجودة بداخل الإنسان والّتي تؤثر فيه، فترسم معالمها على وجه صاحبه، فلقد ورد في جميع الأبيات دون استثناء، إلاّ أنّه ورد صامتًا أكثر ليبين أنّ شاعرنا يحمل ما يحمل بداخله وأنّ أحداثه تحتاج لاسترسال لذلك يعتمد على بعض أدوات الرّبط مثل: (وهنيء، وإن تكلّمك، وما أن هنأ تهم، ورامت... إلخ).

---

(1) المرجع نفسه: ص13.

(2) ديوان الصّعاليك: ص17.

(3) المصدر نفسه. ص19.

(4) عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص103.

أمّا صائتًا فهو قليل جدًا مثل: (الصدوف، تجول، دموع... إلخ). فالواو وارد حوالي **67** مرّة بمعدل **05,10%** وفيها **04,33%** صامتًا و**0,77%**صائتًا وأهــمّ الأبيات الّتي تكرّر فيها:

البيت 01 ⟵ 04 مرّات وذلك في قوله[1]:

أرى أمَّ عمروٍ أجْمَعَــتْ فاســتقلَّتِ وما ودَّعَــتْ جيرانَهــا إذْ تولَّــتِ

البيت 09 ⟵ 04 مرّات وذلك في قوله[2]:

فــدقَّتْ وَجلَّتْ واسْــبَكرَّتْ وأُكْمِلَــتْ فلو جُنَّ إنسانٌ مــن الحُسْــنِ جُنَّــتِ

البيت 16 ⟵ 07 مرّات وذلك في قوله[3]:

وهُنِّئَ بي قَوْمٌ و مــا إنْ هَنَأْتُــهُمْ وأَصْبَحْتُ في قومٍ وليسوا بِمَنْبِتِــي

3. اليـــاء:

صامت مجهور، يرد هو الآخر في صورة صائت والملاحظ ها هنا أنّه ورد بصورتيه أكثر من غيره (الألف والواو)، حيث نراها **صامتة** مثل: (عيني، العيش، بيوت، نسيا، الهدية) **وصائته** مثل:(سربتي، ميتي، عمّتي، مِنَتي، خلّتــي، عــدتي، مودّتي). فنسب الحضور متقاربة على غرار سابقاتها فهو ورد حوالي **100** مــرّة، ما يعادل **07,60%** فهو دالّ على "الانفعال المؤثر في البواطن"[4] أي كلّ ما خفي فكان أعظم لا مجال للخوض فيه، ولا الحديث عنه بمجد، وأهمّ الأبيــات الــواردة فيها:

---

[1] ديوان الصعاليك: ص15.

[2] المصدر نفسه: ص17.

[3] المصدر نفسه: ص18.

[4] عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي. ص103.

البيت 28 ←— 07 مرّات وذلك في قوله[1]:

ألا لا تزرنــي إن تَشَكَّيْــتُ خُلَّتــي كفاني بأعلى ذي الحُمَيْــرَةِ عِدْوتــي

البيت 30 ←— 06 مرّات وذلك في قوله[2]:

أبــيٌّ لِما يَــأبَى سريعٌ مباءَتــي إلى كلِّ نَفْسٍ تنتحــي بــمَــوَدَّتــي

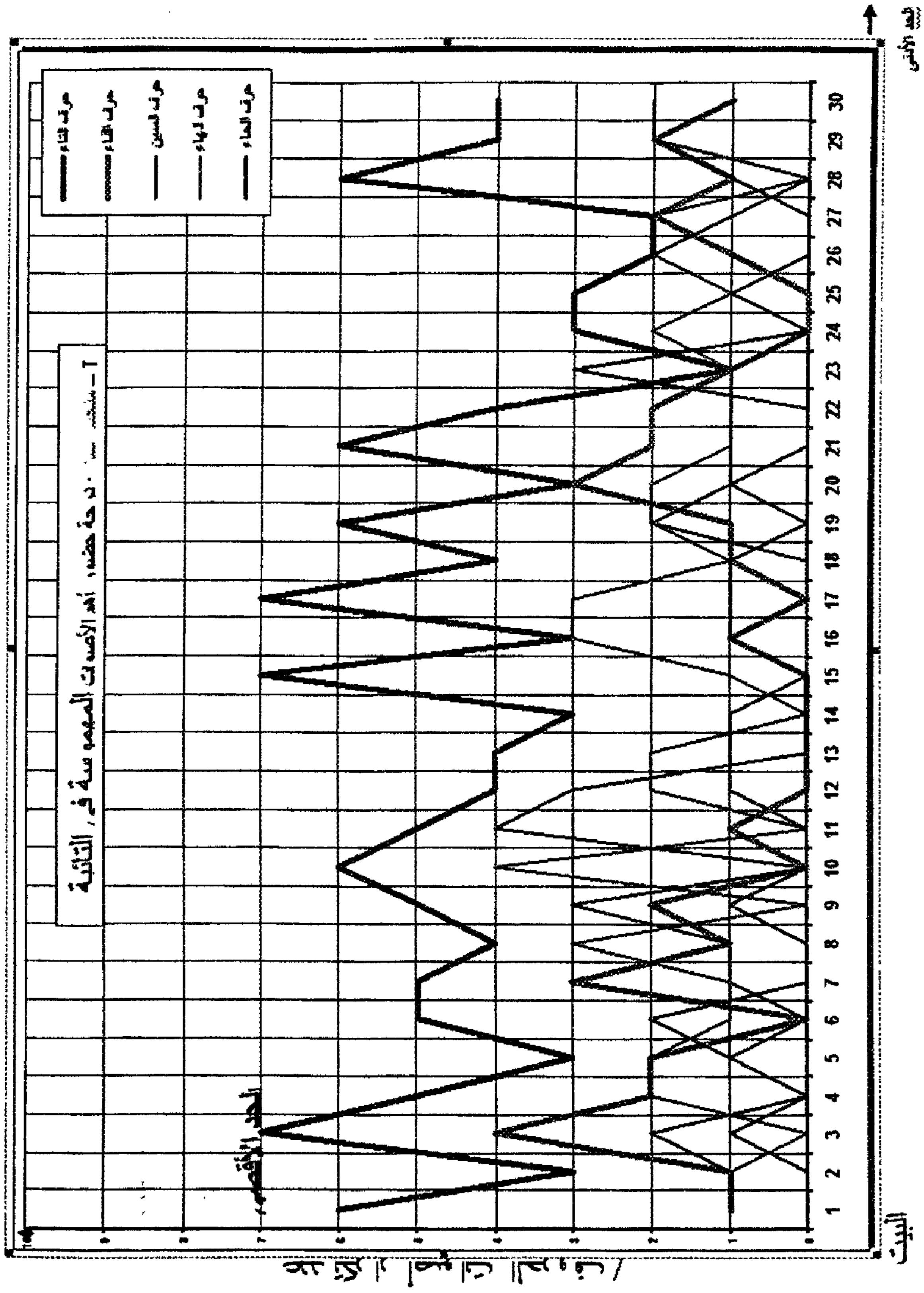
هكذا نرى كيف راح شاعرنا يختار من الكلمات ما أوقعت أصواتها تفاعلاً يوحي بحرارة آلمة تارة، وصموده وانفعاله وهمّته تارة أخرى، إذ أنّ الشّاعر أكثر من الأصوات المجهورة الانطلاقية لنصاعتها ووضوحها قصد إعطاء قيم تمييزية وتوضيحية، وتنبيه الغير لما يمكنه فعله اقتراناً بجرسيّة الأصوات ووقعها على أذن المرسل إليه وصولا ألى قلبه.

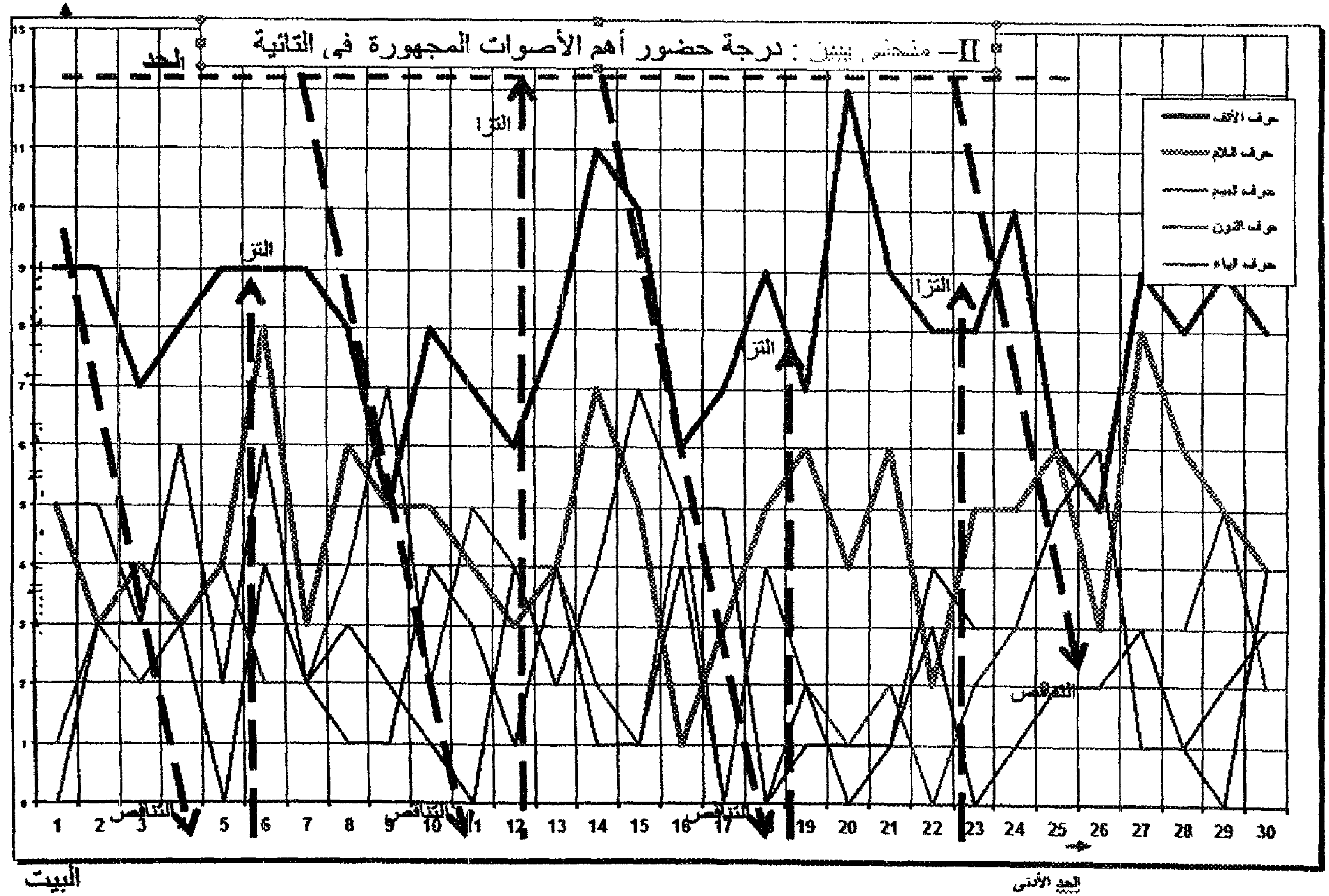
---

(1) ديوان الصعاليك: ص20.

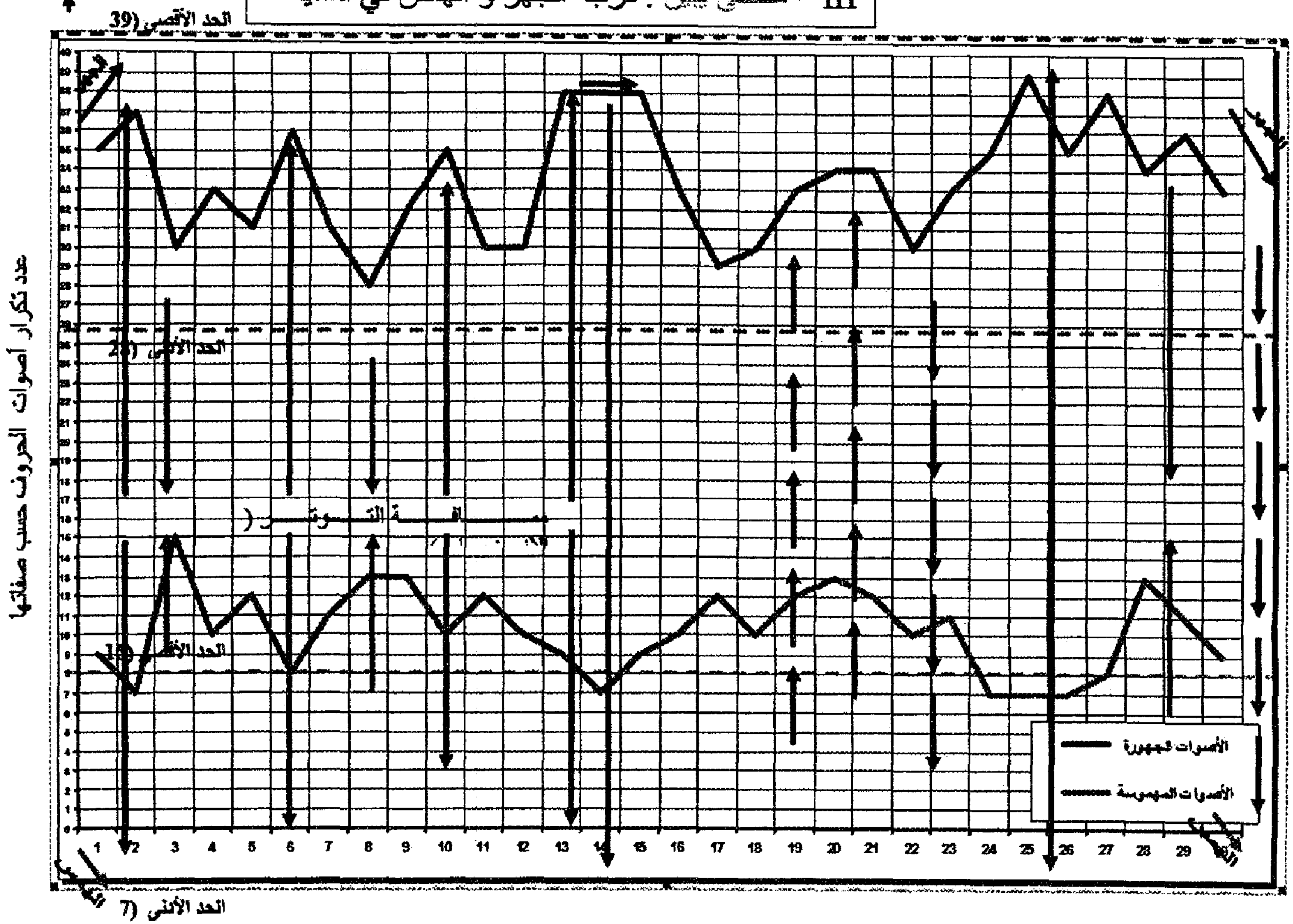
(2) المصدر نفسه: ص20.

4 – منحنيات قياس درجة حضور أصوات الحروف

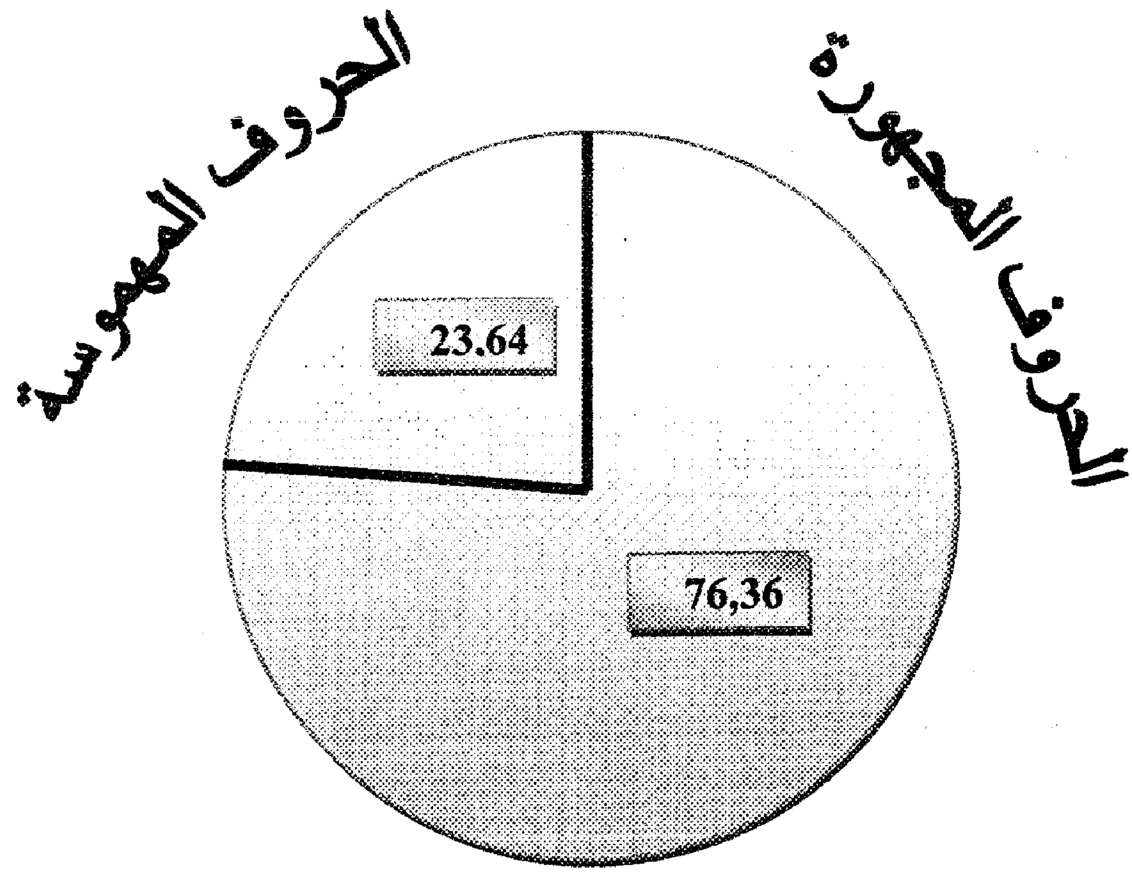


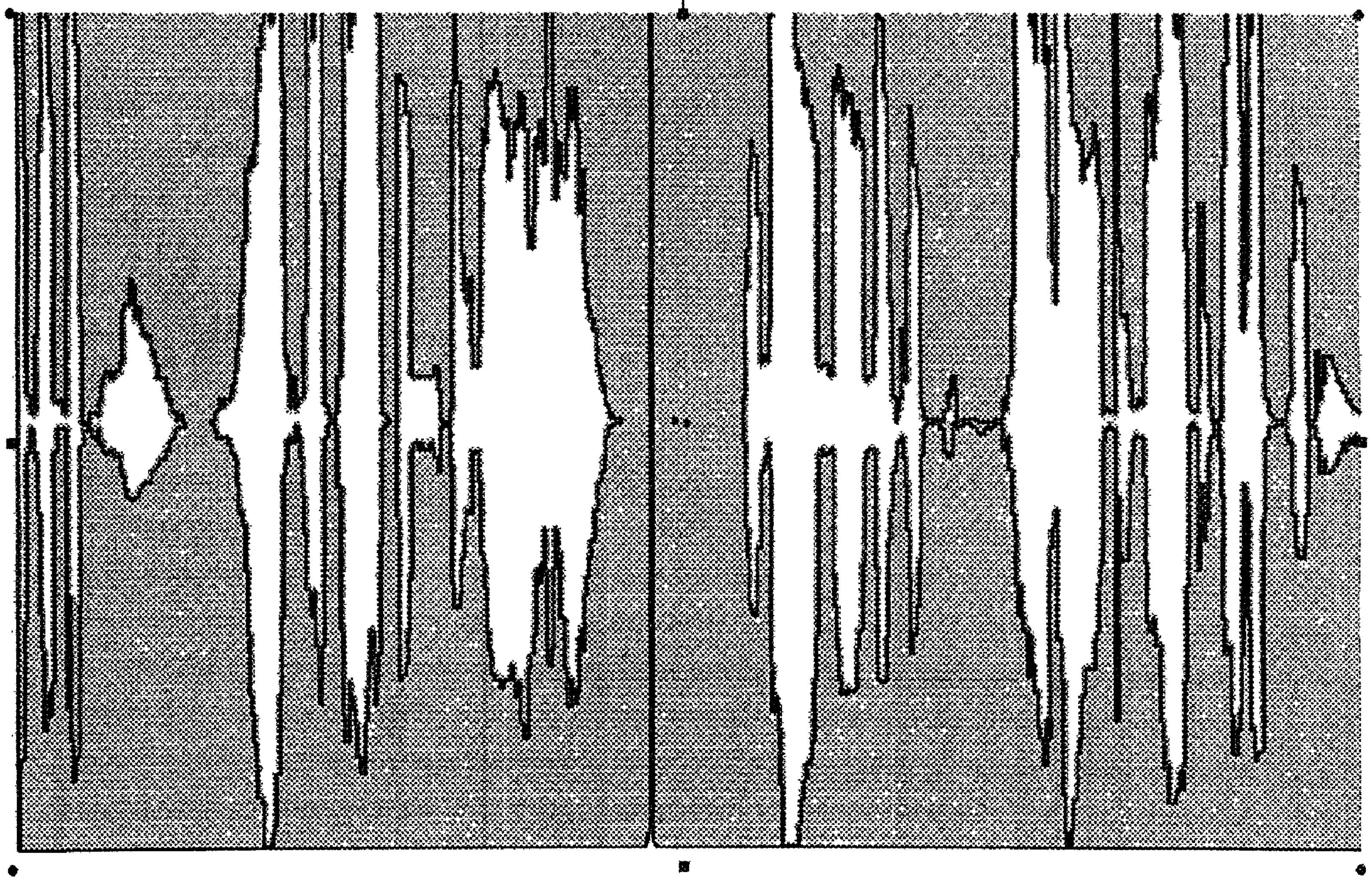

II– منحنى بياني : درجة حضور أهم الأصوات المجهورة في الثانية
الحد
حرف الألف
حرف اللام
حرف الميم
حرف النون
حرف الياء
التزا
التناقص
البيت
الحد الأدنى
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

III – منحنى بيتي : درجة الجهر و الهمس في الثانية

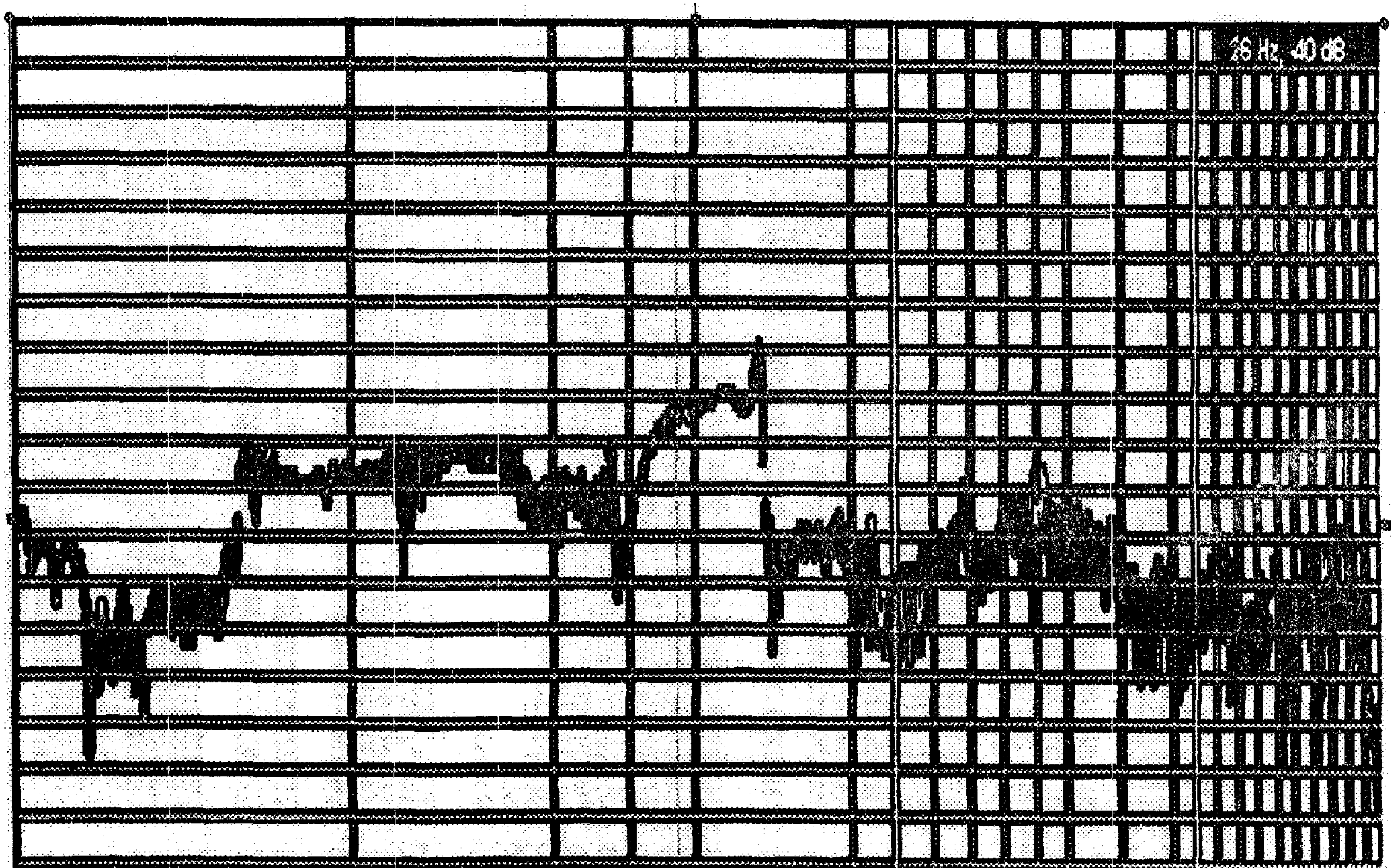


5- دائرة تمثل نسبة حضور الحروف في التائية حسب صفاتها





الشكل 1: أنموذج للكتابة الطيفية



الشكل 2 : أنمـــوذج للكتــابـــة التموجية (الذبذبية)

تحليـــــل المنحنيـــــات والـــــدّائرة النسبيّـــة:

تعليق على المنحنى (01):

نلاحظ من خلال المنحنى الأول والمتعلق بالأصوات المهموسة وفق الـدّائرة النسبية أنّها موجودة بتذبذب عدا التّاء الّتي نراها مسيطرة في هـذا الصـنف مـن الأصوات وبقلة بمعدّل **48,23%**، ضمن المهموسة فقط فهي تحتل مساحة لا بأس بها ضمن القصيدة ككلّ ، قدرت نسبتها بـ **10,01%** إذ نجدها الغالبـة بالنّسـبة لحروف الهمس الّتي بلغت نسبتها إجمالاً بالنسبة للقصيدة حوالي **23,64%**.

تعليق على المنحنى (02):

نلاحظ من خلال المنحنى الثّاني والمتعلق بأهمّ الأصوات المجهـورة (حتّـى الانطلاقية منها) أنّها موجودة بتزايد مستمّر ومسيطرة بقوة على القصيدة كـالألف الّتي سيطرت على المجهورة بمعدل **25,71%** والـلاّم بمعـدّل **11,85%**. هـذا بالنسبة للأصوات المجهورة لكنّها عامّة نجدها قد سيطرت علـى الصّـوت العـام للقصيدة بمعدّل **76,36%** وما يلفت انتباهنا أنّها تتماشى بـالتّوازي تتزايـد معًـا وتتناقص معًا على عكس المهموسة.

تعليق على المنحنى (03):

نلاحظ من خلال المنحنى **الثالث** والمبيّن لدرجة سـيطرة الصّـفات الغالبـة لأصوات الحروف أنّ الجهر بدأ متزايدًا على غرار الهمس فبدايته كانت متناقصة، ممّا يؤكدّ انفعال شاعرنا ثمّ نرى العكس مما يؤكدّ شدة تألم وأنين ومعاناة صاحبنا، ويشير إلى أنّه بكى بكاءًا داخليًا كأنّه يبكي الحياة ومراحلها الّتي أثرت فيه بقولـه: (أمست، باتت، أصبحت، ولت). فاسترجع أنفاسه وضبط لجام نفسه فنجده مـنفعلاً كثيرًا "إذ كلّما زادت المجهورة نقصت المهموسة إلى أن بلغت أوج تباعدهما مـن البيت **13 – 15** (ضمن القصيدة). أين نجـد **38** حرفـاً مجهـوراً و**07** أحـرف مهموسة (مما يعكس أنّه سيتغلب على مصاعب الحياة) وهكذا دواليك. ومـا يؤكّـد هذا قوله: في البيت **14**.

أمشّي على الأرْضِ التـــي لن تُضِيـرَنــي لِأكسَـبَ مــــالًا أو ألَاقِـــيَ جُـمَّـــتِي

ممّا يبيّن أنّ صاحبنا نفسه مضطربة لأمر ما، متوتر في شخصه فهو تـــارة حزين و منهار داخليًّا مثل البيت **17**، ومتأسف للحياة المزرية للبعض. ثـــمّ نجـــده يتفطن ويتغلب على آلامه وهذا ما يلفـــت انتباهناوما يتماشـــي ومسايرة الحــروف ومحافظتها على سيرورتها في البيتين **24** و**25** من القصيدة:

تراها كأذنابِ الـــمطيِّ صـــوادرًا وقد نَهِـلَتْ منــه الدِّمــاءَ وعَلَّـتِ
قتلنـــا قتـــيلاً مهــــدياً بــملبــــد جمار منى وسط الــحجيج المصوّتِ

وهذا ما يؤكدّ هدوء الحالة النّفسية للشّاعر وضبطها ربما لأنّــه أخـــرج مـــا بجعبته. وفجّر كلّ مكبوباته، وأراح ضميره بطريقة تريحه شخصيّا وهذا ما تؤكـــده الألفاظ (شفينا غليلنا بعوف لدى المعدى... إلخ في البيت **26 من القصيدة:**

سنُجزي سلامانَ بن مفرج قَرْضَهُم بمـــا قــدَّمَــتْ أيــديهُـــمْ وأزَلَّـــتِ

ثمّ يعود كذلك متسائلاً شاكياً طالبًا نوعًا من الكفاية ونهاية العـــداوة، إلـــى أن تنطفئ كل من الأصوات المجهورة والمهموسة انطفاء شمعته وشعلته، وبكاءه فـــي البيت الأخير بتناقص محاولاً طلب نوع من المصالحة والمودّة مبيّنا حســـن نيّتـــه وحدة عاطفته وإحساسه المرهف.

المبحث الثالث
تنويع المؤثرات للتائية

1- الكتـــابة العروضيّـــة:

مثـــــال:

ألاَ أمَّ عُـمْـر و أجْـمَـعَـت فـا سـتـقـلّـت

المستوى الأول: //0/ /0/ 0 / 0 / 0 / / 0 / / 0 / / 0/ /0/ /0

المستوى الثاني: ق طمف طمغ ق طمغ طمف طمغ ق طمغ طمـغ ق طمـغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعـولن مفـاعـيلـن فـعـــولـــن مفــاعلن

و مــا و دّ عـت جيـرا نـهـا إ ذ تـو لّـت

المستوى الأول: / / 0 / /0/ / 0 / 0/ 0/ / 0 / 0 / / 0 / /0/ /0

المستوى الثاني: ق طمف طمغ ق طمغ طمف طمف ق طمف طمـغ ق طمـغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعـولن مفـاعـيلـن فـعـــولـــن مفــاعلن

ق: 10 طمغ: 12 طمف: 06.

1. فـقـد سـبـقـتـنـا أمّ عـمـر و بـأمـرهـا

المستوى الأول: / / 0 / / / 0 / 0/ /0/ / 0 / 0 / /0/ / 0 / / 0

المستوى الثاني: ق طمغ ق ق طمغ طمف طمغ ق طمغ طمف ق طمغ ق طمف

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعـــول مفـــاعيــلن فعـــولـــن مـــفـــاعلـــن

و كـا نـت بـأعـنـاق الـمـطـيّ أظـلّـت

المستوى الأول: / /0 / 0 / / 0 /0/ 0 / / 0/ // /0 // 0/ /0

المستوى الثاني: ق طمف طمغ ق طمغ طمف طمغ ق طمغ ق ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س(م) و س(م) س

المستوى الرابع: فـعـولـن مفـاعـيلـن فـعـول مفـاعلـن

ق: 12 طمغ: 12 طمف: 05.

2. بـعـيـنّي مـا أمـسـت فـبـانـت فـأصبحت

المستوى الأول: // 0/0 / / 0/0/ 0 / /0/ 0 / / 0/ /0/ /0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمف طمغ طمغ ق طمف طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعـولن مفـاعـيـلـن فـعـولـن مفـاعلـن

فـقَـضـّـت أمـو رًا فـاسـتـقـلّـت فـولّـت

المستوى الأول: / /0/ 0 // 0 /0/ 0 / / /0/ 0 /0/ 0 / /0//0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمف طمغ طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فـعـولـن مفـاعيـلـن فـعـولـن مـفاعلن

ق: 10 طمغ: 15 طمف: 03.

3. فَـوَا نـدَ مَـا بـَانـَتْ أمَـامـَةُ بـَعْـدَ مَـا

المستوى الأول: / / 0 / / 0 / 0 / 0 // 0 / / 0 / / 0 / 0

المستوى الثاني: ق طمف ق ق طمغ طمف طمغ ق طمف ق ق طمغ ق طمف

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س(م) و س(م) س

المستوى الرابع: فـعـول مفـاعـيلـن فعـول مفـاعـلن

طمـعتُ فهـبـهـا نـعـمة الـعـيـش ولّـت

المستوى الأول: / / 0 / / 0 / 0 / 0 / / 0 / 0 / / 0/ /0/ /0

المستوى الثاني: ق طنغ ق ق طنغ طمف طمغ ق طنغ طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فـعـول مفـاعيـلـن فعـولـن مـفاعـلن

ق: 13 طمغ: 10 طمف: 05.

4. أُمَـيْـمَـةُ لا يـخْـزي نَـثـاهـا حَـلِـيْـلَـهـا

المستوى الأول: // 0 / / /0/ 0 / 0/ / 0/ 0/ / 0/ / 0 / / 0

المستوى الثاني:ق طمغ ق ق طمف طمغ طمن ق طمف طمف ق طمف ق طمف

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعـو ل مفـاعـيـلـن فـعـولـن مـفـا عـلـن

إ ذ ا ذ كـر ا لـنّـسـو ا ن عـفّـت و حـلّـت

المستوى الأول: / /0/ / / / 0/ 0 /0 / / 0/0 / / 0/ /0/ 0/

المستوى الثاني: ق طمف ق ق طمغ طمغ طمف ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعـول مـفـاعـيـلن فـعـولن مـفـاعـلـن

ق: 12 طمغ: 08 طمف: .08

5. يُـحَـلّ بـمـنـجـاةٍ مـن الـلّـوم بـيـتُـهـا

المستوى الأول: / / 0/ / / 0 / 0/0 / / 0 /0 / / 0 / / 0

المستوى الثاني: ق طمغ ق ق طمغ طمف طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمف

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فـعـول مفـا عـيـلـن فـعولـن مفـاعـلن

إ ذ ا مـا بـيـوتٌ بـالـمـلا مـةِ حـلَّـتِ

المستوى الأول: / /0/ 0 / / 0/0 / 0 / /0/ / / / 0/ 0/

المستوى الثاني: ق طمف طمف ق طمف طمغ طمغ ق طمف ق ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س(م) و س(م) س

المستوى الرابع: فعـولن مـفـاعـيلن فـعول مـفـاعـلن

ق: 12 طمغ: 10 طمف: 06.

6. فـقـد أعـجـبـتـني لا سـقـوطٌ قـنـاعُـهـا

المستوى الأول: // 0 /0 / / 0 / 0 /0/ / /0/0 / /0/ /0 / / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ طمف طمف ق طمف طمغ ق طمف ق طمف

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فـعـولـن مـفـاعـيـلن فـعـولن مفـا عـلـن

إذا مـا مـشـتْ و لا بـذات تـلـفُّـتِ

المستوى الأول: //0/ /0 / 0 / 0//0/ ///0/ /0 / /0

المستوى الثاني: ق طمف طمف ق طمغ ق طمف ق طمف ق ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س (م) س و س(م) و س(م) س

المستوى الرابع: فعـولـن مـفـاعـلـن فـعـول مـفاعـلن

ق: 12 طمغ: 07 طمف: 09.

7. كـأنّ لـهـا فـي الأرض نِـسـيـًا تـقـصُّـهُ

المستوى الأول: //0// /0 / 0 /0/ / 0 / /0/ / /0/ /0/

المستوى الثاني: ق طمغ ق ق طمف طمغ طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فـعول مـفـاعـيـلن فـعـو لـن مـفـاعلن

عـلـى أمّـهـا وإن تـكـلّـمـك تـبـلـتِ

المستوى الأول: / / 0 /0/ / 0//0 / / 0 / 0 / / 0 / /0/

المستوى الثاني: ق طمف طمغ ق طمف قطمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س(م) س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فـعـولـن مفـاعلـن فـعـولـن مـفـاعلـن

ق: 12 طمغ: 13 طمف: .03

8. فـدقّـت وجـلّـت واسبـكـرّتْ وأُكْـمِـلَـتْ

المستوى الأول: / / 0/ 0 / / 0/ 0 / 0/ / 0/ 0 / / 0/ / / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ طمغ طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فـعولـن مفـاعيـلن فـعولـن مفاعـلـن

فـلـو جـنّ إنـسـان مـن الـحـسـن جـنّـت

المستوى الأول: / / 0 / 0/ 0/ / 0/0 / / 0 / 0 / / 0/ 0/

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ طمف طمغ ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعـولـن مفـاعـيلن فـعـولـن مـفـاعـلن

ق: 10 طمغ: 17 طمف: .01

9. تـبـيْـت بـعـيـد الـنّـوم تـهـدي غبـوبـهـا

المستوى الأول: // 0 / / / 0 / 0 / 0/ / 0/ 0 /0 / / 0/ / / 0

المستوى الثاني: ق طمف ق ق طمغ طمغ طمغ ق طمغ طمف ق طمف ق طمف

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعـو ل مـفـاعـيـلـن فعـولن مـفـاعـلن

لـجـارا تـهـا إ ذ ا الـهـد يَّـةُ قـلَّـتِ

المستوى الأول: / / 0 /0 / / 0/ / 0/ / / 0/ / / 0/ / 0

المستوى الثاني: ق طمف طمف ق طمف ق طمغ ق طمغ ق ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س(م) س و س(م) و س(م) س

المستوى الرابع: فـعـولن مـفـاعلـن فـعـول مفـاعـلـن

ق: 13 طمغ: 08 طمف: 07.

10. فبتنا كأنّ البيت حجّر حولنا

المستوى الأول: / / 0 / 0 / /0/ 0 / 0 / / 0 / / / 0 / /0

المستوى الثاني: ق طمغ طمف ق طمغ طمغ طمغ ق طمغ ق ق طمغ ق طمف

المستوى الثالث: و س و س س س و س(م) و س(م) س

المستوى الرابع: فعو لن مفاعيلن فعول مفاعلن

بريحانةٍ ريْحَتْ عشاءً وطُلّتِ

المستوى الأول: / /0 0/ / 0 / 0/ 0/ / 0 / / 0/0// 0/ /0

المستوى الثاني: ق طمغ طمف ق طمغ طمف طمغ ق طمف طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ق: 11 طمغ: 12 طمف: 05.

11. بريحانة منْ بَطن حَلْيَةَ أَمْرَعَتْ

المستوى الأول: / /0 /0/ /0/ 0/ 0 / 0 / / 0/ / 0/ / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمف ق طمغ طمغ طمغ ق طمغ ق ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س س و س(م) و س(م) س

المستوى الرابع: فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

لها أَرَجٌ ما حولها غيرُ مُسْنِتِ

المستوى الأول: / / 0 ///0 0/ 0 / / 0 / 0 / // 0 / 0/

المستوى الثاني: ق طمف ق ق طمغ طمف طمغ ق طمف طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ق: 12 طمغ: 12 طمف: 04.

12. غــدوت مــن الــوادي الّــذي بــيْــن مِــشْــعَــلِ

المستوى الأول: / /0/ / / / 0 /0/0/0 // 0 / 0 / / 0 / /0

المستوى الثاني: ق طمغ ق ق طمغ طمف طمغ ق طمف طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فــعــول مــفــاعــيلن فعــو لــن مــفــا عــلن

وبــيــن الــجــبــا هــيــهــاتَ أنــشــأتُ سُــرْبتــي

المستوى الأول: // 0 / 0 / / 0 / 0 / 0/ / 0/ / 0/ / 0// 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمف طمغ طمف ق طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعــو لــــن مــفــاعــيــلــن فعولــــن مفــاعلــــن

ق: 11 طمغ: 13 طمف: 04.

13. و إنّــي لــحــلــو إن أر يــد ت حــلا و تــي

المستوى الأول: / /0 /0/ / /0/ 0/0 /0 / / 0 / 0 / /0/ / / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمف ق طمغ طمغ طمغ ق طمف طمغ ق طمف ق طمف

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فــعولن مــفــاعــيلن فــعــولــن مــفا علــن

ومــرّ إ ذ ا الــنّــفــس الــصــد وف اســتــمــرّت

المستوى الأول: / /0 /0/ / /0/ 0/0 /0 / / 0 / 0 / /0/ / / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمغ طمغ طمغ ق طمف طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعــــولن مفــاعــيلــن فـــعو لن مــفــاعــلــن

ق: 10 طمغ: 13 طمف: 05.

14. أبـــيٌّ لـــمـــا يـــأبـــى ســـريـــعٌ مـــبـــا ء تـــي

المستوى الأول: // 0 / / 0 / 0 / 0 / / 0 /0/ / 0 / / 0

المستوى الثاني: ق طمغ طمغ ق طمف طمغ طمف ق طمف طمغ ق طمف ق طمف

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فعـــول مفـــاعـــيلـــن فـــعـــو لن مفـــا عـــلـــن

إلـــى كـــلّ نـــفـــسٍ تـــنـــتـــحـــي بمـــودّ تـــي

المستوى الأول: // 0 / 0/ / 0/ 0 / 0 / / 0 / 0 / / /0// 0

المستوى الثاني: ق طمف طمغ ق طمغ طمغ ق طمف ق ق طمغ ق طمف

المستوى الثالث: و س و س س و س(م) و س(م) س

المستوى الرابع: فعـــو لـــن مفـــاعـــيلـــن فـــعـــو ل مـــفاعلـــن

ق: 11 طمغ: 09 طمف: 08.

15. قـــتـــلـــنـــا قـــتـــيـــلاً مـــهـــديّـــا بـــمـــلـــبـــد

المستوى الأول: / / 0 / 0 / / 0 /0/ 0 //0 / // 0 //0

المستوى الثاني: ق طمغ طمف ق طمف طمغ طمغ طمغ طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س و س س و س(م) و س(م) س

المستوى الرابع: فـــعـــو لن مفـــــاعيـــلـــن فعـــلـــــن مفـــــاعلـــن

جـــمـــا ر مـــنـــى وســـط الـــحـــجـــيـــج الـــمـــصـــوّت

المستوى الأول: / / 0/ / / 0 / 0/ 0 / / 0 / / 0 / 0 / / 0//0

المستوى الثاني: ق طمف طمغ ق طمغ طمغ طمغ ق طمف طمغ ق طمغ ق طمغ

المستوى الثالث: و س(م) و س س و س و س(م) س

المستوى الرابع: فـــعـــول مفـــــاعـــيـــلـــن فـــعـــــولـــن مـــفـــاعلـــن

ق: 08 طمغ: 14 طمف: 04.

*** تعليــق عن المستوى الأول (المستوى التقطيعي):**

من المتعارف عليه أنّ الحركة في اللّغة العربية من جانبها الفلسفي هي حركة اللّسان بما فيها مآخذ (الضمّة / الفتحة / الكسرة) أمّا السّكون فهو سكون اللّسان وما يهمّنا من اللّغة هو جانبها الشّعري الوزني الّذي يعتمد على توالي وتتابع واختلاف الحركات والسّكنات ضمن البنية العامة للقصيدة (خارجيــة / داخليــة) لــذا نجـد الكثيرين يؤكدون على " الترتيب بين الحركــات والسّــكنات وفــق المســموعات المستطابة في الأوزان من ضروب ترتيباتها"[1]. وهذا ما نلمسه في قصــيدتنا إذ أنّ الأرجل متناسبة متماثلة في القصيدة ككلّ.

*** تعليق عن المستوى الثــاني (المستوى المقطعي):**

نلمس من خلال هذه الدّراسة المتواضعة أنّه هناك تنوّع مقطعي بين القصيرة والمتوسّطة (الطويلة المغلقة)، والطويلة المفتوحة وهذا له دور هــام فــي تجســيد الإيقاع العام للقصيدة حيث "تراهم مركزّين على مراعاة التّناسب الوظيفي للمكوّنات الصوتّية القائمة عليها لغة الشّعر غايتهم في ذلك بناء السّياق التّعبيري على التبديل والتجديد الصوتيين والمقطعيين"[2]، إذ أنّه لابّد من تنويع واستبدال بــين المقــاطع الصّوتية وصولاً إلى اللّفظ العذب.

لكن لو دققنا النّظر لوجدنا طغيان المقاطع القصيرة والطّويلة المغلقة "منبّهــة على فطنة العقل وعمله وفق تسارع في الزّمن اللّغوي"[3]. وهذا ما يؤكّد أنّ شاعرنا تختلجه آلام وآهات يكبتها ولا يترك لها العنان والطّلاقة والانفتاح لذا نجده لا يجهر بها فهو يحاول الغلق عليها وسدّها في جوفه فهو شديد البنية. يمتلــك عــزّة نفــس تمنعه من البكاء الخارجي والانصياع لحواسه وخوالجه إلاّ في بعض الأشطر القليلة أين يترك لشخصه ثغرة ونفسًا باستعماله المقاطع المفتوحة معبرًا عن شــدّة آلامــه

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط3: 1986. ص227.

(2) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص263.

(3) المرجع نفسه. ص183.

وجراحه مطلقاً العنان لمشاعره وغضاضة نفسه "فإنّ كلّ حشد للمقاطع الطّويلة المفتوحة على اختلاف تصرّف المنشدين من الشّعراء والمتلّقين والمتغنّين بفنون الصّوت دال على تكثيف حسّي غنائي رام إلى تعميق الموقف الشّعري"[1].

وأكبر أمثلة على عمق هذه المواقف الشّعرية بل والشّاعرية في الأشطر التّالية:

- أميمة لا يجزي ثناها حليلها   نجد **06** طويلة مفتوحة.
- فوائد ما بانت أمامة بعدها   نجد **04** طويلة مفتوحة.
- تبيت بعيد النّوم تهدي غبوبها   نجد **04** طويلة مفتوحة.

ففي هذه الأشطر الثلاثة السّابقة نرى نوعاً من المدود الّتي تساعد على تشخيص نوع الإنشاد الآهل بزخم مشحون بسياقات إيقاعية.

*** تعليق عن المستوى الثالث (مستوى العناصر الموسيقية):**

مزاحف

وس وس س وس   وس (مقبوض) س

عادي

بدءً من هذا المستوى يأخذ إيقاع الشّعر بعدًا صناعيًّا مثله مثل الأوزان فنجده ينزاحُ من الرّواق اللّساني مشتملاً على تقسيمات الخليل، حيث نجد شاعرنا ها هنا "التزم حذف الخامس من جزء العروض وهو الجزء الرّابع، فلا يثبتون الخامس الساكن إلاّ في التصريع المقابل لضرب تام، ويسقطونه في جميع الأعاريض الواقعة في القصيدة"[2].

فهنا تقدير جزء العروض مفاعلن بدون ياء "ويسمّى هذا حذف السّاكن الخامس القبض"[3].

---

[1] المرجع السابق. ص183.

[2] حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء. ط3: 1986. ص233.

[3] المرجع نفسه. ص233.

إعتمادا من تبصرنا لهذا المستوى من الموسيقى نلحظ أنّ العروض مقبوضة والضّرب مقبوض إلى آخر بيت من القصيدة.

*** تعليق عن المستوى الرابع (مستوى التّوزيع التّفعيلي لإيقاع الشّعر):**

- **الــــوزن:**

هو من وزن **الطويل** ومقاطعه هي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن " فالطويــل والسريع كلّ عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن"[1]. الأبيات واردة على هذا المقدار والكمية الموسيقية والظّاهرة الملفتة للانتباه ها هنا كون ما سبق ذكره – العروض مقبوضة والضرب مقبوض-(نوع من التقابــل والتّنــاظر) "فقــد جعــل العروض والضّرب وهما نهايتا شطري البيت في وضع متناسب متقابل"[2]. قــبض الشّاعر لمكبوتاته وآلامهو أجزاءه فبكى بكاءً سريًّا داخليًّا غير مجهور خاصّة أنّــه يملك عزّة نفس "فنجد العرب اعتمدت في كل وزنّ ما كان مناسبًا للوضع الخــاص به"[3]. بمعنى أنّ الطويل ها هنا هو المناسب لهذا النّوع بل والوافي لهذا الغــرض من الشّعر.

- **القافيــة:** جاءت القافية مضبوطة من أوّل بيت إلى آخره في القصيدة فهيّ مكوّنة غالبًا من مقطع طويل مغلق فمقطع قصير ثم يليها آخر طويل مغلق واردة على الشّكل الآتي:

مــفــاعــلــن

/ / 0 | / / 0..... طمغ ق طمغ

---

(1) المرجع نفسه. ص238.

(2) المرجع نفسه 1986. ص251.

(3) المرجع نفسه. ص237.

فهو لا يتمادى في الوصف والحديث والبكاء بل إنّه يغلق حديثه ويحصر أحزانه وآلامه دومًا إذ لا يترك مجالاً للانفلات، وكذا نجد حرف الرّوي تاءً موحيا بالاضطراب الملابس للطبيعة، لكن غير الشّديد وهذا ما يعكس نفسيّة شاعرنا فنجده يورده غالبًا مكسورًا كسرًا لآلامه بل وحتى كسرًا لأعدائه (فهو يضع لهم حدًّا لما فعلوه بوالده ثائرًا منهم).

2- تحليل الموسيقى الدّاخليّة:

إضافة إلى القيمة التّنويعيّة الّتي تضفيها المستويات الأربعة على إيقاعية الشّعر نجد هناك ما يضفي عليها جمالية موسيقية أخرى إنشاديّة أهمّها:

أ. **الحروف المكرورة في القصيدة:** إذ نجد نسبة منها تسيطر على حوالي **53.60%** من القصيدة وهي على التّوالي (الألف/ اللاّم/ التّاء/ الياء/ الميم) " فتختلف قيمة صوت الحرف بين أن تظهر مرّة واحدة في سياق النفس الإنشادي وبين أن تتعدّد إلى أكثر من ذلك"[1]. وهذا كلّه بطبيعة الحال يسبغ نوعًا من الجرس الموسيقي في القصيدة.

ب. **توالي مخارج الحروف وائتلافها وترتيبها وفق صفاتها***:إذ أنّه اعتمد على ما يتلائم واجتنب ما يتنافر "فحسن التّأليف والتّلائم يقع في الكلام على أنحاء منها اختلاف حروف الكلمة مع بعضها متلاصقة منتظمة بطريقة مختارة متباعدة المخارج مركّبة التّرتيب الّذي يقع فيه خفّة وتشاكل ما"[2].

---

[1] العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص162.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط3: 1986. ص222.

* إختيار الألفاظ من ناحية ملاحظ الحروف وإنتظامها ومقاديرها وكذا من جهة ما يحسن بالنظر. (لمزيد من المعلومات ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3: 1986. ص222).

فكلّ الكلمات الواردة في القصيدة تقريبًا تشمل ما ذكر قبل منها: أميمة، يحل، أعجبتني، مشت خاصّة بالنّسبة للقافية ودورها الإنشادي الّذي يشترط مثل هذه الأمور وأهمّها كذلك: ولّت – طلّت – سربتي – جمّتي – أقلّت....الخ.

ج. **استعمال العديد من الأسجاع:** الّتي هي تلاؤم وتوافق أواخر الكلمات والمقصود هنا توافق أصوات أواخر الكلم وهذا له وقع على النّفس البشرية من جهة (الملفوظ والمنظور)* ومنها: أجمعت، استقلّت، ودّعت، تولّت، أمست، بانت...الخ.

د. **استعمال العديد من الأفعال** ممّا يدلّ على الحيوية والنّشاط بعد نوع من السّكون والخمول باستعماله الأسماء (المزج والمراوحة بين السّكون والنّشاط {الأسماء والأفعال} وهذا نفسه له وقع).

ه. **استعمال العديد من التّصاريع:** على أنّها القاسم المشترك بين الأضرب والأعاريض لهذا "فكلّما وردت أعاريض الشّيء وضروبه مترتّبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النّفس وإيلاعها بالاستماع إلى الشّيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[1]. فارتكازًا على هذه الوجهة نلمس الدّور الموسيقي الملذوذ للتّصريع ومن أمثلته:

البيت **01:**

أرى أمَّ عمروٍ أَجْمَعَتْ فاستقلَّتِ وما ودَّعتْ جيرانَها إِذْ تولَّتِ

البيت **28:**

ألا لا تزرني إن تَشَكَّيْتُ خُلَّتي كفاني بأعلى ذي الحُمَيْرَةِ عِذْوتي

البيت **30:**

أبيٌّ لِما يَأْبَى سريعٌ مباءَتي إلى كلِّ نَفْسٍ تنتحي بمَوَدَّتي

[1] المرجع نفسه. ط3: 1986. ص245.

و. **الجناس بنوعيه صرفي وصوتي:** حيث "تتداعى وتتجاذب أصوات اللّغة الشّعرية"[1] بقانون فزيولوجي طبيعي تميل إليه النفس البشريّة ومنه يعتمد على نفس الوزن مثل: عفّت، جلّت / رقّت، / حسامٌ/ جرَاز...الخ وآخر صوتي يتفرع إلى نوعين **صوتي تامّ:** أين تتكرّر فيه أصوات الحروف ككلّ لكن أن تكون المعاني مختلفة مثل: عفّت، عفّت/ ولّت، ولّت. **وصوتي ناقص:** أين نجد فيه نوع من (التّدوير اللّفظي)* حيث الأصوات مشتقّة من بعضها البعض مع تغاير المعنى مثل: يأبى، مباءتي، البيت، تبيّت. كما أنّنا نلمس بعض الأمور الّتي لها وقع في النّفوس رغم تنافرها في الظّاهر إلاّ ألنّها في صلبها تنسجم وتتكامل مثل ما نجد في الطباق كقوله: خالاتي ‡ عمّتي/ أمست ‡ أصبحت / دقّت ‡ جلّت...الخ هذا على مستوى الألفاظ المفردة لكن في المستوى العام للألفاظ (الجمل)، نجد المقابلة مثل ما هو في البيت **29.**

وإنّي لحلــوٌ إن أرِيــدَتْ حلاوتــي ومُرٌّ إذا النّــفْسُ الصدوفُ استَمَرَّتِ

ز. **استعمال حروف الرّبط والعطف:** بكثرة لما فيها من إيماءات تــوحي إلــى التشبّث بالأصل بمعنى أنّ حروف الرّبط تساعد علــى ضــبط وتكثيــف الأحداث وترتيبها مؤدّية إلى إيقاعية الخطاب الشّعري عن طريق الوصــل النّاسخ لخيوط هذا النّوع من الفنون والواو والفاء تعتبر أهمّ هذه الحروف.

"... فقد ظلّ الكثير من الأدوات وحروف الرّبط الأسـلوبية مثــل حــروف العطف الّتي نحن بصدد تناولها نائبة عن ذلك الزّخم الإيقاعيّ، العامل على تنشــيط السّياقات الأسلوبية في لغة القصيدة، بها يمتّن الشّعر، ويتأتى الكــلام، وحتّــى وإن نُظر إليها من زاوية الأثر النّحوي الإعرابي فإنّها لا تجانــب كونهــا ذات وظيفــة

---

[1] العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص161.

* للمزيد من التوضيح ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص246. ص247.

تشكيلية إيقاعية، باعتبارها محايدة، تؤثّر في المبنى"[1] تأثيراً خاصاً. فهي بمثابة الرّابط الرّوحي بين الألفاظ والعبارات. ممّا يزيد من قيمتها النّسقيّة والتّنسيقية داخل النّصوص جميعها مهما كان نوعها.

"وكثيرًا ما يعمد الشّعراء إلى توظيف حروف العطف حاملة لإجراءات الخطاب ومناقلاته تحصيلاً لمسوغات تسيير الخطاب الشّعري حتّى تكون السّياقات السّردية النّاسجة لخيوطه محبوكة فنيًّا منسجمة إيقاعيًا..."[2].

3- الوقف (السكتة) أو المفصل:

لقد تطرقنا إليها سابقًا حيث أنّ "الصّياغة اللّغوية الإيقاعية المؤثّرة في نفسيّة الذّات المتلقيّة تنظم عبر نظامي فصل ووصل العناصر الإيقاعية المشكلة للخطاب الشّعري"[3]. ولنا أن نؤكدّ ما أقرّه د. العربي عميش بقوله هذا مبرزين أهميّة القضية في إيقاعية النّصّوص وفق دلالاتها.

أ/ التّأثير الدّلالي للمفصل:

1. إذا ما أتتني ميتي لم أبالها.

- فهنا يجب الوقف عند(ما) كي يتضح لنا ما يريد تأكيد وهو أنّه إن هي أتته الوفاة لم يبال بها.
- وإذا لم نقف وقفة خفيفة هاهنا يتضح لنا أنه ينفي مجيئ المنيّة له خاصة عند الوقوف بعد إذا.

2. إذا (ما) رأت أولى العدّي إقشعرّت.

- نفس التّحليل السّابق.

3. عفاهيّة لا يقصر السّتر دونها.

---

[1] العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. ص222.

[2] المرجع نفسه. ص121.

[3] المرجع نفسه. ص174.

يجب أن تكون هنا سكتة خفيفة بعد عفاهّية ثم نبدأ الكلام لكن إذا كانت السكتة بعد (لا) فهذا ينفي وجود العفاهّية (نفي الضّخامة).

ب/ التّأثير الإيقاعي للمفصل:

لو دقّقنا الملاحظة في السّكنات نجدها تتردّد وفق أمكنة وأزمنة متماثلة في كلّ بيت بين الشّطرين (في القصيدة ككلّ) وحتى ضمن الشّطرين.

مثل: بعينيّ ما أمست / فبانت / فأصبحت

1 2

فقضّت أمورًا / فاستقلّت / فولّت

3 4

فكل شطر فيه سكتتين ممّا يبعث نوعاً من الجرس والإيقاع الموسيقي في التّماثل الصّوتي والتردّد بين الألفاظ. وهي من الجانب الدّلالي تساعدنا الفصل والتتابع الزمني بين هذه المراحل والتطوّرات على أساس أنّه يساير جميع المراحل والأزمنة أو أنّه قد مرّ بجميع مراحل الحياة.

ونفس الأمر في:

دقّت / وجلّت / واسبكرّت / وأكملت

1 2 3

وكذلك في:

فقد أعجبتني / لا سقوط قناعها إذا ما مشت / ولا بنات تلّفّت

1 2

حسامٌ / لكون الملح / صاف حديدهُ جراز / كأقطاع الغدير / المنعّت

1 2 3 4

4- النّبـــــر:

لقد تطرّقنا إلى النّبر سابقًا وأثبتنا وجوده عبر اللّغات كلّها خاصـــة العربيـــة منها، بجانبيه الجزئي والعام "الإفرادي والجملي"[1]. المتعلّق بالمســتوى والدّرجـــة الصّوتية للحرف داخل الكلمة، أمّا العام فهو الخاصّ بدرجة الكلمة عبر السّياق العام للجملة.

وهذا له تأثير على كلا الجانبين (الإيقاعي والدّلالي) ولنا أن نرتشف بعـــض الأمثلة من القصيدة للتأكدّ من هذا، فالتّأثير الإيقاعي للنّبر يكون وفق أزمنة محـــدّدة في مواضع ومواقع محدّدة في القصيدة مثل ما هو الحال فـــي البيـــت الأوّل بـــين العروض والضّرب فالنّبر بنفس الحرف (اللاّم) وفق نفس الموضع (الحرف ما قبل الأخير للرّوي) مثل: **فاستقلّت** – **ولّت** وهذا له وقع في النّفس إضافة إلى التبصـّــر في عمود القصيدة أين نجد الحرف السّابق للرويّ مثل: (اللاّم، المـــيم والعـــين..). عبر قافية القصيدة مثل: تولّت – أظلّت – ولّت – ولّت – جلّت – حلّـــت... فـــي غالبها منبورًا.

هذا بالنسبة للإفرادي أمّا بالنسبة للجملي (السياق العام للبيت) فنجد شاعرنا ها هنا يضغط كثيرًا على اللّفظ الأخير في كلّ بيت بل وبالأخصّ القافية قصد التّـــأثير في نفسية المتلقي أو تنبيهه بنوع من القطع، وهذا ما سنتأكدّ منـــه بعـــد دراســـتنا للكتابات الطّيفية لبعض وحدات القصيدة.

5- التّنغيـــم:

وهذه الظّاهرة مرتبطة بقضية الإنشاد باعتماد نغمـــة موســـيقية وفـــق علـــو وانخفاض درجة الصّوت، فتارة نجد النّغمة صاعدة وتارةً معتدلة أفقية وتارةً أخرى نجدها هابطة (نازلة) اعتمادًا على تتابع وتوالي في الحركات (الضّم، فتح، كســـر) والسّكون وهذا له وقع كبير على النّفس البشرية ومثالنا في ذلك:

---

[1] ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النّص. ص56.

الشّطر الأول: فقد أعجبتني لا سقوط قناعها

الشّطر الثاني: إذا ما مشت ولا بذات تلفّـت

من خلال هذا الشّكل المزدان بالتّواصلات النّغمية، تارةً صاعدة وتارةً هابطة يتبين لنا أنّ شاعرنا في حالة اضطراب لكنّه عمد في غالبية الأشـطر الأولـى أن ينهيها بنغمة صاعدة محاولاً التّشكي والبكاء والمناجاة، لكنّه في الأشطر الثّانية مـن القصيدة يحاول كسر هذه المناجاة باعتماده النّغمة الهابطة هبوط أعدائه في نظـره الواحد تلو الآخر بل وحتى الهبوط التّدريجي لآلامه وفق تدريجية الثّأر من أعدائـه الألداء، وهذا ما سنلمسه كذلك من خلال كتابة بعض وحدات القصيدة طيفيّا.

لقد أخذنا على وجه الخصوص قصد التعميم بيتا من التائيّة وحاولنـا كتابتـه وفق مستويين:

1/ كتابة طيفية. 2/ كتابة تموجيّة (ذبذبيّة). وهذا وفق برنامج تشغيل محـدّد عبر الأنترنيت، محاولين بذلك ملامسة النظريات العلمية العملية بزاد أدبي فأستنتجنا ما يأتي:

*** تعليق على الشكل الطيفي الأول:**

ما يلاحظ من خلال هذه الكتابة الطيفية لهذا المقطع الشعري نوع من التقابل والتّناظر والتّماثل الشكلي كدليل على التّماثل الصوتي البـاني للإيقـاع، حيـث أنّ الدرجات العليا للطيف هي نفسها الأماكن المنبورة أثناء القراءة (الإنشاد)، إذ نراها ضمن تناسب موضعي خلال الشطرين (التناسب الزّمني)، والأمركـذلك بالنسـبة للسّكتة (الوقف/المفصل) إذ نلمس كذلك نوعا من التماثل في نفس الموضع (المكان) ضمن الشّطرين تحت غطاء الإطار العام للقصيدة وفق أزمنة محدّدة،وهذا ما يـدفع بعربة الإيقاعية المتوجة للنصوص الشعرية إنطلاقا من التّحاليل الصوتية.

*** تعليق على الشكل الطيفي الثاني:**

أماّ بالنسبة للشكل الثاني والمتعلق بقياس الموجات الصوتية وتتبــع ذبــذباتها نلحظ من خلاله درجة علوّ وانخفاض هذه الموجات وفق نوع من الإنسجام وهذا ما يعكس مستوى التنغيم السابق ذكره،إذ نرى أنّ نغمة هذا المقطع الموسيقي الشعري في نهاية صدر البيت متصاعدة تصاعد آهات الشاعر وآلامه، أمّا بالنســبة لعجــز البيت فنجد نهاية نغمته هابطة منطفأة إنطفاء شمعة ثأره لقاتل والده.

كما أنّه علينا ألّا نهمل النقاط الزرقاء ها هنا لما لها من دلالات توحي بشدة النّبر أو الضغط على بعض الحروف،إضافة إلى التحليل على مستوى الورقة لوغة رتمية أين نرى ذبذبات الأصوات هي المتحكمة في مساحة المربّعات فكلمــا كثــر المدود كلما إتّسع المربّع والعكس بالعكس. وهذا فعلاً مانجده في التفرقة بين بدايــة الصدر ونهاية العجز أين تصغر مربعات القافية نظرًا لنقص المــدود مــن جهــة ولكثرة تكرار بعض الأصوات مثل: "**التّاء**" إلى درجة التداخل نوعا ما،وهذا كلّــه لداعم لتشكيل البنية الصوتية الإيقاعية لتائيّتنا.

الخاتمة

بعد أن تقاذفتنا أمواج العديد من الإشكالات والتساؤلات حول كل ما يتعلق بالجمال الصوتيّ في الإيقاع خاصة الشّعري منه، فها نحن نخلص إلى مجموعة من النتائج عن طريق البحث والتّنقيب أهمها:

- هناك نوع من التجاذب المغناطيسي بين كلّ من الصوت والإيقاع رغم أنّهما قطبان مختلفان أحدهما موجب والآخر سالب (وليس المقصود ها هنا بمعنى السّلب ولكن ليس إلاّ قصد تحقيق تلك العلاقة الممغنطة بين كليهما والمبنيّة على التجاذب لا التنافر).
- أفاد الدرس اللّغوي من كل ما هو قديم وحديث مما زاده ثراءا.
- فتحت الدراسات اللغوية الباب على مصراعيه لدارسيها فأبدعوا في مجال الصوت أيّما إبداع.
- الوصول إلى المعيار الفارق بين الوزن والإيقاع (إزالة الالتباس المفهوماتي).
- تزوّد الحروف العربية وألفاظها وكلماتها بشحنات صوتية إيقاعية متميّزة، تجعلها تتفرد عن باقي اللغات الأخرى.
- الصوت الدّليل النّاطق على كل مسكوت عنه، وقد يبوح لنا بأشياء توارت خلف حاجز الصمت، وهذا ما لمسناه من خلال التائية.
- الظواهر الصوتية لها تأثير واضح على النصوص الشعريّة، إذ تزيدها رونقا وجمالا، فهي تتشكل داخلها وتصنع لنفسها أماكن مختلفة بين ثناياها وصولا إلى السيطرة.
- تعمل المؤثرات الصوتية بمختلف جوانبها الإيقاعية داخل النص الشعري وهذا ما تبدى لنا جليا في التائية.

- تأثير البصمة الصوتية والإيقاعية واضح في القافية ضـــمن النصـــوص الشعرية.
- تألق الصوت وبروز الإيقاع من خلال ما يسمى بالقراءة الإنشادية.
- لقد دبّ في روح النص نوع من الخفّة المتولدة عــن تــأثير الظــواهر الصوتية، فهذه الأخيرة تعد من الأنسجة الأساسية التــي توشّــح الــنص الشعري معبّرة عن ما خفي وما ظهر من مجاهله.

* ويجب أن لا نغضّ الطّرف عن السّد يم الذي تترعرع في ظلّه الكثير من العلوم ألا وهو اللغة. والصّوت يحتاج إليها دوما إذا ما عالجناه داخل النصّ.

هذه هي جملة النتائج المتوصّل إليها والتي تفتح بـدورها المجــال لبحــوث ودراسات أخرى في ميدان الصوت والإيقاع قصد البروز والتفتّق. ولا نجزم بالقول أنّنا قد إستوفينا جميع الجوانب بدراستنا المتواضعة هذه لأن ذلك أمر نسبي، ولكــل شيء إذا ما تمّ نقصان.

طرْحنا هذا بمحتواه ما هو إلاّ رغبة في خوض غمار العلم والمعرفة. وفــي الأخير نأمل أن تظلّ مساعي الجهد المبذول في الدرس الصــوتي متواصــلة وأن يعقب بحثنا هذا بدراسات أخرى قصد التبحّر فيه وإكتنــاه أسراره، فهــو باعــث الروح من مرقد الحروف والأسطر والعبارات.

بهذا نرجو أن نكون قد وفّقنا ولو بالنّزر القليل في الإحاطة والإلمام بعناصر البحث، لأنّ ما قدّمناه وما تناولناه ما هو إلا قطره من بحر الصوتيات.

الملاحــــق

* **ص**: الصّامت في المقطع الصوتي.
* **ح** : الحركة في المقطع الصوتي.
* **ص ح**: المقطع الصوتي.
* **س ع س**: المقطع الأحادي في الكلمة العربيّة **مثل**: منْ.
* /: الحركة (الضمّة، الفتحة والكسرة).

***0**: السّكون.
* **ق**: مقطع قصير: /.
* **ط**: مقطع طويل: /0.
* **طمف**: مقطع طويل مفتوح: /0(المدود).
* **طمــغ**: مقطع طويل مغلق: /0(الإنغلاق).
* **و**: وتد مجموع://0.
* **س**: سبب خفيف:/0.
* **س(م)**: سبب خفيف مزاحف:/.

***I**: النّغمة العالية.

***II**: النّغمة المتوسطة.

***III**: النّغمة الصغرى.

***Brightness**: اللّمعان.

***Consonnes**: الأصوات الصّامتة.

***Hue**: أصل اللّون.

***Loudness**: علوّ الصوت.

***Morphology**: تركيب الكلمات (دراسة الصّرف).

***Phonème**: الفونيم (الصّفة النطقيّة للحرف في علم الأصوات).

***Phonetique**: علم الأصوات.

***Pitch**: درجة الصوت.

***Traits-distinctifs**: الصّفات التّمييزيّة للفونيم.

***Voyelles**: الأصوات الصائتة.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم (قراءة ورش).

I. المصـــــادر:

1. ديوان الصّعاليك. شرح: د. يوسف شكري فرحات.دط. دار الجيـــل. بيـــروت: 2004.
2. الأزهري: تهذيب اللّغة. تحقيق: أحمد عبد العليم البجاوي. دط. الدّارالمصـــرية للتأليف والنّشر.دت.
3. البحتري: الديوان. تحقيق: الوليد بن عبيد بن يحي. ط1. دار صادر. بيروت. د ت. مج1. بلحبش. وزارة الثقافة: 2007.
4. البكري أبوعبيد: فصل المقال في شرح كتاب الأمثال. تحقيق: د.إحسان عبـــاس ود.عبد المجيد عابدين.ط3.مؤسسة الرسالة بيروت: 1983.ج1.
5. التّوحيدي أبوحيان:

أ. المقابسات. تحقيق: حسن السندوبي. ط1. المطبعة الرّحمانية.مصر:1929.

ب. المقابسات. ط2. دار الآدب. بيروت: 1989.

ت. مثالب الوزيرين. تحقيق: ابرهيم الكيلاني. دط. دار الفكر المعاصر. بيـــروت. لبنان. دت.

6. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر.

أ. البيان والتّبيين. تحقيق: عبد السلام هارون. ط3. مكتبة الخانجي. ج1: 1969.

ب. البيـــان والتّبيـــين. تحقيـــق: عبـــد الســـلام هـــارون. ط5. مكتبـــة الخانجي.القاهرة.ج1:1985.

7. ابن الجزري: تقريب النّشر في القراءات العشر. تحقيق: إبراهيم عطوة عرض. ط1. الباب الجلي بمصر: 1961.

8. الجزري أبو الفرج جمال الدين بن علي بن محمد بن جعفر: المدهش. تحقيق: د. مروان قباني. ط2. دارالكتب العلمية. بيروت.ج2: 1985.
9. الجزري أبو السّعادات المبارك بن محمد: النّهاية في غريب الأثر. تحقيق: طاهر أحمد الزّازي. محمود محمد الطناجي. ط2. المكتبة العلمية. بيروت.ج2: 1399هـ/1979.
10. ابن جنّي عثمان أبوالفتح.
أ. الخصائص. تحقيق: محمّد علي النّجار. دط. عالم الكتب. د ت.ج1.
ب. الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. دط. عالم الكتب. بيروت. ج2: دت.
ت. سرصناعة الإعراب. ط1. دار القلم. دمشق. ج1 : 1985.
11. الجوزي جمال الدّين بن علي بن جعفر أبو الفرج: المدهش تحقيق: د. مروان قباني. ط2. دار الكتب العلمية. بيروت.ج1: 1985.
12. الجوهري محمد بن أبي بكر الرازي زين العابدين: مختار الصحاح. دط.دار الكتب العلمية.ج1: دت.
13. حازم القرطاجني أبو الحسن.
أ. منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق: محمد حبيب خوجة. ط2. دار الغرب الإسلامي: 1981.
ب. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد حبيب خوجة. ط3. دار الغرب الإسلامي. بيروت: 1986.
14. حسان بن ثابت: الديوان. تحقيق: وليد عرفات. دط. دار صادر. بيروت. مج1.: 1974/394.
15. الحموي الأزراري تقي الدين أبو بكر علي عبد الله: خزانة الأدب. تحقيق: عصام شعيتو. ط1. دار ومكتبة الهلال. بيروت.ج1: 1887.
16. ابن خلدون عبد الرّحمن أبو زيد ولي الدّين: مقدمة العلامة ابن خلدون. ط1. دار الفكر للطباعة والنّشر. بيروت. لبنان: 1424هـ/2003م.

17. ابن رشيق: العمدة. تح: محمد يحي بن عبد الحميد. ط5. دارالجيل. بيـــروت. ج1: 1980.
18. الرّماني أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله: رسالتان في اللّغـــة. تحقيق: إبراهيم السامرائي. دط. دار الفكر للنشـــر والتّوزيـــع. عمـــان. ج1: 1984.
19. زياد الأعجم: الديوان. تحقيق: يوسف بكـــار. ط1. دار المســـيرة. بيـــروت: 1403هـــ. 1983م.
20. السجلماسي أبو محمد القاسم: المنير. ت. البديع. تحقيق: علال الغـــازي.دط. مكتبة المعارف. الرّباط: 1980.
21. السّيوطي جلال الدّين عبد الرّحمن بن أبي بكر: المزهـــر فـــي علـــوم اللّغـــة وأنواعها. تحقيق: فؤاد علي منصور.ط1. دار الكتب العلمية. بيروت.ج1 : 1998.
22. ابن طباطبا العلوي: عيار الشّعر. تحقيق: د. محمد زغلول سلام. ط3. منشأة المعارف. الإسكندرية: د.ت.
23. عبد الرّحمن بن أبي الوفاء محمد بن عبيد الله بن أبي السّعيد: أسرار العربية. تحقيق: د. فخر صالح قدارة. ط1. دارالجيل بيروت. ج1 : 1995.
24. عبد القاهر الجرجاني أبو بكر بن الرّحمن بن محمد.
أ. دلائل الإعجاز. ط1. دار الكتاب العربي. بيروت. ج1: 1995.
ب. ديوان الحماسة. تحقيق: محمد التنجي. دط. دارالكتاب العربي. بيـــروت.ج2: 1995.
25. العسكري أبو هلال. الصناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق: علي محمد البخاري. محمد أبوالفضل إبراهيم. دط. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت: د ت.
26. العكبري أبو البقاء: مسائل خلافية في النحو. تحقيق: محمـــد خيرالحلـــواني. ط1. دار الشرق العربي. بيروت. ج1: 1992.

27. الفارابي: الموسيقى الكبير. دط. دار الكتاب العربي. القاهرة: د ت.
28. الفيروز أبادي: القاموس المحيط. دط. دار الجيل بيروت. لبنان.ج3 (مادة وقع).
29. ابن قتيبة الكوفي المروري الدينوري بن أبو محمد عبد الله مسلم: أدب الكاتب. تح: محمد محي الدين عبدالمجيد. ط4.المكتبة التجارية. مصر.ج1: 1963م.
30. القلقشندي أحمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا.تح: د. يوسف علي طويل.ط1.دار الفكر. دمشق.ج2: 1987.
31. كعب بن زهير: الديوان. شرح علي فاعور. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت: 1407هـ. 1987م.
32. المتنبي أحمد بن الحسين: الدّيوان. شرح ناصيف اليازجي. دط. دار المعرفة. بيروت. د م.: د ت.
33. مجدي وهبة. كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب. ط2. مكتبة لبنان. بيروت: 1984.
34. المصري تقي الدين أبو الربيع سليمان بن بنين بن خلف بن عوض: اتفاق المباني وافتراق المعاني. تحقيق: يحي عبد الرؤوف جبر. ط1. دار عمار. عمان. ج:1:1985.
35. ابن منظور:
أ. لسان العرب. دط. دار صادر. بيروت. سطر2. ف1. مج2. (مادة صوت).
ب. لسان العرب. سط24. مج8. د ط. دار صادر بيروت (مادة وقع).
36. الموصلي أبو الفتح ضياء الدّين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم: المثل السائل. تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد. ط2. المكتبة العصرية. بيروت ج1: 1995.
37. النيسابوري أبوالفضل أحمد بن محمد الميداني: مجمع الأمثال. محمد محي الدّين عبد المجيد. ط2. دار المعرفة. بيروت.ج1: 1988.

38. يعقوب بن إسحاق أبو يوسف: إصلاح المنطق. تحقيق: محمد شـاكر وعبـد السلام محمد هارون. ط4. دار المعارف القاهرة ج1 : 1949.
39. يوسف عون: أغاني الأغاني. دط. دار صادر. بيروت. ج2: دت.

II- المراجـــع:

1. د.أحمد حساني: مباحث في اللّسانيات. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية. بـن عكنون. الجزائر: 1994.
2. أحمد قبش د.: تاريخ الشّعر العربي الحديث. دط. دار الجيل. بيروت: د ت.
3. د.أحمد قدور: مبادئ اللسانيات. دار الفكر المعاصر.ط1. بيروت:1996.
4. د.أحمد مختار عمر:
أ. دراسة الصّوت اللّغوي. ط1.عالم الكتب: 1396هـ/1986م.
ب. اللغة واللّون. عالم الكتب. ط1: 1982. ط2: 1997.
5. أدونيس: أ. الشّعرية العربية. ط1. دار الآداب. بيروت: خزيران يوليه.1985.
ب. كلام البدايات. دط. دار الآداب: د ت.
ت. مقدمة الشّعر العربي. ط3. دار العودة. بيروت: 1979.
6. ألفت الرّومي:نظرية الشّعرعند الفلاسفة المسلمين. ط2. الهيئة المصرية للكتاب: 1984.
7. د. إبراهيم أنيس.
أ. موسيقى الشعر. ط5. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة: 1978م.
ب. الأصوات اللّغوية. ط3. مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة: 1999م.
ت. دلالة الألفاظ. ط5. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة: 1984.
8. د. تامر سلوم: نظرية اللّغة والجمال في النّقد الأدبي. ط1. دار الحوار للنشـر والتّوزيع سورية. اللاّذقيّة: 1993.

9. د. توفيق الزيبدي. مفهوم الأدبية في التراث النقدي. ط2. منشورات عيون المقالات. الدّار البيضاء: 1987.
10. د. جابر عصفور: مفهوم الشّعر. ط3. دار التنوير. بيروت: 1983.
11. د. جودت فخر الدين: الإيقاع والزّمان (كتابات في نقد الشعر). ط1. دار الحرف العربي. دار المناهل. بيروت. لبنان: 2005.
12. د. حامد صالح الرّبيعي د. القراءة النّاقدة في ضوء نظرية النّظم. دط. جامعة أمّ القرى. مكة المكرمة. مركز بحوث اللّغة العربية وآدابها: 1417هـ/1996م.
13. د.حبيب مونسي: توترات الإبداع الشّعري. دط. دار الغرب للنشر والتوزيع: 2001. 2002.
14. د.حسام البهنساوي: علم الأصوات.ط1. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة: 1425هـ / 2004م
15. حسن عباس: خصائص الحروف العربية.دط. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق: 1998.
16. د. حسن محمد نور الدين. الشعرية وقانون الشعر. ط2. دار المواسم. بيروت. لبنان: 1426هـ - 2005م.
17. حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط1. المركز الثقافي العربي: 1994.
18. د.حسني عبد الجليل يوسف. التمثيل الصوتي للمعاني.دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي. ط1. الدار الثقافية للنشر.القاهرة: 1418هـ. 1998م.
19. د. حسين نصار: القافية في العروض والأدب. ط1. مكتبة الثّقافة الدّينية. القاهرة: 1422هـ.2002م.
20. د.حلمي خليل:
أ. مقدمة لدراسة علم اللغة. ط1. دار المعرفة الجامعية: 1999.

ب. مقدمة لدراسة علم اللّغة. ط2. دار المعرفة الجامعية: 2005.
21. ذهبية حمو الحاج: لسانيات التّلفظ وتداولية الخطاب. دط. دار الأمل للطباعة والنشر: 2005.
22. د. رابح بوحوش: البنية اللّغوية لبردة البصيري. دط. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر: 1993.
23. د. رجب عبد الجواد إبراهيم: موسيقى اللّغة. ط1. دار الآفاق العربية. مدينة نصر. القاهرة: 1423هـ/2003م.
24. د. رمضان عبد الله: أصوات اللّغة العربية بين الفصحى واللّهجات. ط1. مكتبة بستان المعرفة: 2003.
25. د. ريم أحمد مصطفى: قضايا التنظير للتنمية في العالم الثالث. دط. دار المعرفة الجامعية الإسكندرية. مصر:1985.
26. د. زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد. ط2. دار الشّروق. بيروت: 1983.
27. زين كامل الخوسيكي: لغويات. ط1. دار المعرفة الجامعية: 1999.
28. د. سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية). دط. دار المعرفة الجامعية: د ت.
29. د. سهير القلماوي: النّقد الأدبي. دط. مركز الكتب العربية: 1988.
30. د. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر(محاولة لإنتاج معرفة علمية). دط. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة: 1993.
31. شكري عيّاد. موسيقى الشّعر العربي. ط3. دار المعرفة. القاهرة: 1973.
32. د. صابر عبد الدّايم. موسيقى الشعر العربي بين التطور والثبات. ط3. مكتبة الخانجي. القاهرة: 1413هـ. 1993م.
33. د. الطّيب دبه: مبادئ اللّسانيات البنيوية دراسة تحليلية ابستيمولوجية. دط. جمعية الأدب للأساتذة الباحثين: د ت.

34. د. عبد السّلام المسدي: اللّسانيات وأسسها المعرفية. دط. الدار التونسية للنّشر. باب الخضراء. تونس: أوت 1986.

35. د. عبد الصبور شاهين: في التّطور اللّغوي. ط2. مؤسسة الرّسالة. بيـروت. لبنان: 1405هـ.1985م.

36. د. عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللّغة العربية. ط3. مكتبة وهبيـة: 1416 هـ- 1996م.

37. د. عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية.ط1. دار صفاء للنشر والتوزيع: 1418-1998هـ.

38. د. عبد القادر محمد مايو:البلاغة المعاصرة.معالم اللغـة العربيـة الفصـحى لليافعين (مجموعة مقالات).تحقيـق:أحمـد عبـد الله فرهـود. ط1. دارالقلـم العربي:2004.

39. د. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشّعري. بحث في الكشف عـن آليـات تركيب لغة الشّعر. دط. دارالأديب للنّشر والتّوزيع: 2005.

40. د.عزّ الدّين إسماعيل. الأسس الجمالية في النّقـد العربـي. دط. دار الفكـر العربي: 1974.

41. د. عصام نور الدّين: علم الأصوات اللّغوية الفونيتيكا. ط1. دار الفكر. لبنان. بيروت: 1992.

42. د. عمر خليفة بن إدريس. البنية الإيقاعية في شعر البحتـري. ط1. جامعـة قازيونس بنغازي. ليبيا: 2003.

43. لغزالي أبو حامد محمد بن محمد:معارج القدس في مدارج معرفة النّفس. دط. شـركة الشّـهاب للنشـر والتّوزيـع الجزائـر. تحـت رقـم: 272. ت ن: 1989/04/08.

44. د. قدور إبراهيم عمار المهاجي: دراسات في الأدب العربي قبل الإسلام. ط1: 1998م.

45. د. كمال بشر: علم الأصوات. دط. دار الغريب. ت.ن:2000.
46. مجدي وهبة. كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب. ط2. مكتبة لبنان. بيروت: 1984.
47. د. محمد البرهمي: ديداكتيك النصوص القرائية. للسلك الثاني الأساسي (النظرية والتطبيق). ط1. دار الثقافة. الدار البيضاء: 1998.
48. محمد المبارك: فقه اللّغة وخصائص العربية. دط. دار الفكر.بيروت: 1975.
49. د. محمد صالح الضّالع: الأسلوبية الصّوتية. كلية الآداب. جامعة الإسكندرية. دط. دار غريب. القاهرة: 2002.
50. د. محمد عبد الغني المصري. مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النّص الأدبي (بين النظرية والتطبيق). ط1. مؤسسة الوراق. عمان: 2005.
51. د. محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنّقد. دط. دار نهضة مصر للطّبع والنّشر. الفجالة. القاهرة: د ت.
52. د. محمّد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف.(الخصائص الجمالية لمستويات بناء النّص في شعر الحداثة). ط1. إيتراك للطباعة والنشر. القاهرة: 2001.
53. د. محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشّعر العربي القديم (محاولة تنظيرية تطبيقية). دط. ديوان المطبوعات الجامعية: دت.
54. محمد مندور: في الميزان الجديد. دط. نهضة مصر: 1973.
55. د. محمود حسن أبو ناجي: الشنفرى- شاعر الصحراء الأبيّ-. ط1. سحب الطباعة الشعبية بالجيش. وزارة الثقافة (الجزائر عاصمة الثقافة العربية): 2007.
56. د.عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم. دراسة في الجذور. ط3. دار هومة للطباعة والنشر. الجزائر. دت.
57. د. مراد عبد الرّحمن مبروك: من الصّوت إلى النّص. نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشعري. ط1. دار الوفاء. الإسكندرية: 2002.

58. د. مصطفى حركات: نظرية الوزن في الشعر العربي وعروضه. دط. دار الآفاق. الجزائر: 2005.
59. د. مصطفى مندور: اللّغة بين العقل والمغامرة. دط. منشأة المعارف. الإسكندرية. مصر:.1974.
60. د. ممدوح عبد الرّحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشّعر. دط. دار المعرفة الجامعية. الإسكندرية: 1994.
61. د. موسى إبراهيم: أجمل ما قاله الشّعراء الصّعاليك. ط1. دار الإسراء للنشر والتوزيع. عمان. الأردن: 2005.
62. د. ميشال عاصي: الفنّ والأدب. ط3. مؤسسة نوفل. بيروت. لبنان: 1980.
63. د. نور الدين السد: الشّعرية العربية. دط. ديوان المطبوعات الجامعية. السّاحة المركزية. بن عكنون. الجزائر: 1995.

III- الكتب المترجمة:

1. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري. ط1. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء: 1986.
2. جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفنّ المعاصر. ترجمة: د. سامي الدروبي. ط2. دار اليقظة العربية. القاهرة. ط1 :1948م. دمشق. ط2 :1965.
3. جمال الدّين بن الشيخ، الشّعرية العربية. ترجمة. مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ. ط1. دار توبقال للنشر: 1989.
4. رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة. ترجمة: محمد البكري.دط. كلية الآداب.مراكش.الدار البيضاء: فبراير1986.
5. رولان بارث: المغامرة السيميولوجية. ترجمة:عبد الرّحيم حزل. ط1. دار تبنمل.مراكش: 1993.
6. فردينان ده سوسُّر: محاضرات في الألسنية العامة.ترجمة: يوسف غازي- مجيد النصر. دط.المؤسسة الجزائرية للطباعة: 1986.

7. ماريوباي:أسس علم اللّغة. ترجمة وتعليق: د. أحمد مختار عمر. ط8. عالم الكتب. القاهرة: 1419هـ - 1998م.

8. new english grammer. 198508 .

III- المقـــالات:

1. د. عميش العربي: الدّلالة الشّعرية.(محاضرات لطلبة التخرج فـي قسـم ليسانس الأدب العربي وقسم الماجيستير). 2003.2004م.

2. مقال لأحمد فضل سبلول.إسلام أون لاين نت islam.online.net.

3. شرح لبعض محاضرات د. العربي عميش. (على لسانه).

VI- الدوريـــــات:

1. مجلة العربي: أزمة العربية والتّعريب. العـــدد:545. مطـــابع الشــروق. القاهرة: 2004.

2. مجلة روضة الجندي. الناشر:المركز التقني للإيصال والإعلام والتوجيـــه- العدد279. مطبعة العاشور للجيش:01 جانفي 2003.

3. مجلّة جامعة تشترين للدراسات والبحوث العلمية. د. سامي عوض. عـــادل نعامة. العدد01. سلسلة الآداب والعلوم الانسانية: مج 2006/01.

4. مجلة المجمع الجزائري للغة العربية.

أ. العدد الأول: ماي 2005. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر.

ب. العدد الثاني: السنة الأولـــى: ذو القعـــدة 1426هــــ ديســـمبر 2005. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر.

5. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة سيدي بلعبـــاس.العـــدد:02. مكتبـــة الرّشاد للطباعة والنّشر. والتّوزيع: 2002-2003.

VII-مواقـــع الأنترنيت:

1. د.عبد الرّحمن بن معاضة الشهري. عنوان بريد: إلكتروني: كلية التّربيـــة بجامعة الملك سعود am33s@hotmail.com.
2. د.عليان بن محمد الجازمي: التّنغيم في التّراث العربي. ملخّـــص بحـــث. كليــــــة اللّغــــــة العربيـــــة. جامعـــــــة أم القـــــــرى. ط:2006. am33s@hotmail.com.
3. إسلام أون لاين نت islam.online.net.

الجمال الصوتي للإيقاع الشعري

تائية الشنفرى أنموذجاً

هارون مجيد

هذا الكتاب

يتوخى هذا الكتاب الكشف عن الأسباب الجمالية الموقّعة والبانيّة للنصوص الشعرية خاصة القديمة منها انطلاقا من علاقة الصّوت بالإيقاع (التأثير و التأثر) ،ومن ذلك اشتغال المؤثّرات الصوتية من مخارج الحروف وصفاتها السمعية ونبر وتنغيم ومقاطع ومفاصل وموسيقى. ومدى تتويجها لإيقاعية تائية الشّنفرى .

وتعتبر هذه الوقفة التحليلية تمهيدا ضروريا لفهم أثر الظّواهر الصوتية في بناء الأشعار وصولا إلى نفسية المتلقي .

ISBN 8-02-484-9931-978
9 789931 484028

دار الحامد للنشر والتوزيع
الأردن-عمان
هاتف: 5231081 فاكس: 96265235594+
ص.ب:366 عمان 11941 الأردن
E-mail:dar_alhamed@hotmail.com
E-mail:Daralhamed@yahoo.com

AlphaDoc
36 مكرر نهج سايغي أحمد س م ك قسنطينة - الجزائر
هاتف:2133162 5515 فاكس31629593+213